

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tesisenred.net](http://www.tesisenred.net)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

Marina Simone Dias

***LA DRAMATURGIA DEL ESPACIO:  
UNA LECTURA DE LOS SHAKESPEARES DEL TEATRE LLIURE (1977-2007)***

Departament de Composició Arquitectònica  
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona  
Universitat Politècnica de Catalunya

Director: Antoni Ramon Graells (ETSAB UPC)  
Co-directora: Sara Del Carmen Rojo de la Rosa (FALE UFMG)

Barcelona, 2014.

A los pequeños protagonistas de la obra de mi vida, Artur y Júlia, mi amor infinito...

A todos los que puedan sacar provecho o placer de la lectura de esta tesis.

## **AGRADECIMIENTOS**

A Artur y Júlia, mis pequeños amores que "han sufrido" el doctorado desde antes de su nacimiento.

A Ge Benicio, compañero con mayúsculas. Dentro de pronto, doctor.

Al meu director de tesi, Toni Ramon, per la paciència i el suport tots aquests anys.

A mi co-directora de tesis, Sara Rojo, por creer en mí, por su presencia virtual y amistad.

A Jesús por la lectura de los textos, opiniones, sugerencias y "tertulias literarias".

À minha família e amigos brasileiros pelo amor e apoio incondicional.

Als meus amics catalans per la acollida al seu país, la meva llar.

À CAPES por acreditar no projeto e pelo apoio econômico para a finalização do doutoramento.

Al Teatre Lliure, Institut del Teatre i CDMAE per facilitar material i fer possible aquesta tesi doctoral.

A tots els professionals que van col·laborar amb aquesta investigació.

A Fabià Puigserver pel professional i ésser humà que va ser.

To Shakespeare for to make the live more beautiful, forever.

A los muchos implicados en la "representación de esta obra", resultado de un largo proceso y de profunda reflexión y maduración profesional y personal.

A la vida por la oportunidad de abrir horizontes y confrontar mi visión como arquitecta e investigadora brasileña con otra realidad, otro contexto geográfico, cultural y lingüístico, además de poder ver mi propia cultura desde afuera.



## SUMARIO

<b>Abstract / Resumen .....</b>	<b>4</b>
<b>Prefacio .....</b>	<b>5</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>8</b>
1. Marco referencial y teórico .....	11
2. Estado del arte .....	14
3. Originalidad .....	16
4. Pautas de investigación: hipótesis .....	18
5. Objetivos .....	19
6. Procedimientos metodológicos .....	20
7. Objeto de estudio .....	21
8. Estructura de la tesis .....	25

## PARTE I

<b>Capítulo 1- Contexto teórico y crítico .....</b>	<b>28</b>
1.1. Consideraciones sobre la teoría y las tendencias críticas .....	29
1.2. Semiótica teatral .....	31
1.3. Teatrología .....	36
1.4. Del espacio de la dramaturgia a la dramaturgia del espacio .....	38
1.4.1. El espacio contemporáneo del teatro .....	53
1.4.2. La dramaturgia del espacio .....	62
1.4.3. La estética de la recepción .....	64
<b>Capítulo 2- El teatro .....</b>	<b>78</b>
2.1. El teatro: orígenes, ausencia y presencia .....	79
2.2. Interrelaciones entre Teatro y Literatura .....	92
2.3. El teatro en tanto arte visual y texto espectacular .....	96
2.4. Interrelaciones entre Teatro y Arquitectura .....	99
2.5. La cultura en la sociedad del espectáculo .....	103
2.6. El teatro actual y la arquitectura contemporánea .....	111
<b>Capítulo 3- El espacio .....</b>	<b>117</b>
3.1. El concepto de espacio .....	118
3.1.1. Espacio, Filosofía y Ciencias .....	118
3.1.2. Espacio, Artes y Arquitectura .....	125
3.2. Apuntes sobre el concepto contemporáneo de espacio .....	130
3.3. Espacio y lugar .....	138
3.4. Espacio: punto de contacto entre Arquitectura y Teatro .....	142
3.5. El espacio del teatro: tipos .....	143
3.6. El componente espacial en el espectáculo teatral: la escenografía .....	147

## PARTE II

<b>Capítulo 1- Hacia Shakespeare en Catalunya</b>	152
1.1. ¿Por qué Shakespeare?	153
1.2. La dramaturgia y el espacio de Shakespeare	157
1.3. El espacio isabelino y el espacio contemporáneo	165
1.4. El significado de Shakespeare	167
1.5. La recepción crítica de Shakespeare	171
1.6. Shakespeare universal y contemporáneo	174
1.7. Shakespeare: el inventor de lo humano	176
1.8. Shakespeare en Catalunya	179
1.9. Los montajes contemporáneos de Shakespeare	186
<b>Capítulo 2- El Teatre Lliure</b>	192
2.1. La posguerra y las vanguardias teatrales de los sesenta	193
2.2. El contexto de la transición democrática española	199
2.3. El teatro independiente catalán	204
2.3.1. Lengua y teatro	209
2.3.2. Territorio y arquitectura	217
2.4. El Teatre Lliure	223
2.4.1. Fabià Puigserver	232
2.4.2. El histórico Lliure, Sala de Gràcia: <i>espai lliure</i>	241
2.4.3. El nuevo Lliure, Sala Fabià Puigserver: <i>espai flexible</i>	251
<b>Capítulo 3- Una lectura del espacio</b>	257
3.1. Los Shakespeares del Lliure	258
3.2. Período Fabià Puigserver / Lliure de Gràcia	262
3.2.1. <i>Titus Andrònic</i>	263
Antecedentes	268
<i>Titus Andrònic</i> del Teatre Lliure	269
3.2.2. <i>Al vostre gust</i>	281
Ambigüedades y oposiciones	285
<i>Al Vostre Gust</i> del Teatre Lliure	288
3.3. Período pos-Fabià Puigserver / Lliure de Gràcia	297
3.3.1. <i>Juli Cèsar</i>	298
<i>Juli Cèsar</i> del Teatre Lliure	304
3.4. Período Sala Fabià Puigserver	315
3.4.1. <i>Romeu i Julieta</i>	316
La tragedia de <i>Romeo and Juliet</i>	320
Romeo-Muerte y Julieta-Amor	325
<i>Romeu i Julieta</i> del Teatre Lliure	327
3.4.2. <i>Ricard 3r</i>	335
<i>Ricard 3r</i> del Teatre Lliure	343
3.4.3. <i>Otel'lo</i>	354
Blanco/Negro. Claro/Oscuro. Día/Noche	360
<i>Otel'lo</i> del Teatre Lliure	364
<b>Consideraciones finales</b>	376
<b>Bibliografía</b>	403

## PREFACIO

En los años cincuenta, un arquitecto que tenía el encargo de construir un edificio teatral, buscó la asesoría del renombrado director de teatro Peter Brook. Aquél arquitecto conocía la nueva “moda” de abolir la boca de escena de los teatros, tal como acababa de hacer el arquitecto Tyrone Guthrie en Stratford (Ontario, Canadá), en 1957. Guthrie había construido una plataforma isabelina abierta a tres lados, que avanzaba sobre el auditorio, una estructura conocida como *thrust stage*<sup>1</sup>. En su consultoría, Brook defendió vigorosamente la tipología del teatro a la italiana –fábrica de ilusiones–, argumentando que era una locura prescindir de la embocadura: “Con un escenario abierto, diferentes partes del público ven diferentes imágenes. Con una embocadura, todo el mundo ve lo mismo”<sup>2</sup>. No obstante, pocos años después, Brook ya era uno de los grandes detractores de ese tipo de teatro, a favor de un contacto más cercano y de una mayor participación del público en un espacio *vivo*, y no le quedaba sino lamentar su parecer anterior y que éste influyera en la construcción de aquel teatro:

El arquitecto quedó convencido y me dio efusivamente las gracias por dedicarle mi tiempo. Desgraciadamente, construir un teatro lleva demasiado tiempo en un mundo rápidamente cambiante. Diez años más tarde él había terminado su edificio, y yo había acabado por rechazar todas las nociones que con tanta fuerza le había vendido. Por entonces todas mis experiencias me habían conducido a creer en lo que decía<sup>3</sup>.

Esta anécdota *real* sería cómica si no se tratara de un tema serio, tan comúnmente descalificado: la importancia de conocimientos teatrales por parte del arquitecto que se dedica a la creación de espacios y lugares del teatro. Ilustra bien la motivación principal que me ha llevado a desarrollar esta tesis doctoral. Además, en este sentido, cabe destacar mi interés personal por las artes en general y por la Arquitectura y el Teatro en específico, al que se añade una inclinación por los estudios interdisciplinarios. Entre estos dos ámbitos aparentemente tan distintos, en realidad hay muchos puntos de contactos, que serán tratados a lo largo de la tesis. Arquitectura y Teatro presentan un desarrollo paralelo, con importantes intersecciones –aspectos, problemáticas e influencias comunes. El planteamiento inicial –y que ha norteado toda la tesis– se refiere a la concepción espacial contemporánea de la Arquitectura y del Teatro, y que se refleja en el espectáculo teatral.

La presente tesis doctoral es fruto del despliegue y profundización de la formación previa en Arquitectura y Urbanismo, Filología Hispánica y del máster en Estudios Literarios. Cabe destacar que el interés por el teatro nació del Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte (Brasil), en 1997, cuando la autora vio la presentación del espectáculo *Dimonis*<sup>4</sup>, de los Comediantes, en la Praça da Estação –marcando irremediabilmente su impresión y su interés por relaciones entre Arquitectura y

---

<sup>1</sup> “El director Guthrie, que no dibujó ni una sola línea, creó algo nuevo, que ha perdurado, ha revolucionado el estilo escénico y ha devuelto al público el papel de ‘asistir’ el espectáculo”. MACKINTOSH, Iain. *La arquitectura, el actor y el público*. Madrid: Arco Libros, 2000. p.91.

<sup>2</sup> BROOK, Peter. *Hilos de tiempo*. Madrid: Siruela, 2003. p.59.

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p.59.

<sup>4</sup> Con *Dimonis* (1981) los Comediantes rompen los límites del teatro a la italiana, inundando calles y plazas con explosiones de vitalidad. El espectáculo, que proponía una verdadera toma del espacio público por una multitud de demonios, creando el ambiente de una invasión “infernical y lúdica”, marcó definitivamente su posición en ese nuevo territorio.

Teatro. Al mismo tiempo, las clases de literatura dramática, de la profesora y directora teatral Sara Rojo, proporcionaban las primeras bases teóricas para los futuros estudios. Con la conclusión de la carrera y la oportunidad de realizar el máster bajo su orientación, el trabajo de investigación se desarrolló conectando los campos de la Literatura, del Teatro y de la Arquitectura<sup>5</sup>, con el Grupo Galpão –una de las compañías brasileñas de teatro más importantes en la actualidad– como objeto concreto de estudio. La doble formación en Arquitectura y en Literatura permitió el recorrido del camino teatral de la mano de conocimientos espaciales y textuales, desde un punto de vista múltiple, distinto de aquél más usual.

A continuación, se planteó dar seguimiento a los estudios, reflexionando, investigando y explorando en la práctica profesional las relaciones entre Arquitectura y Teatro, pero desde la perspectiva arquitectónica. Pese a su relevancia, la formación interdisciplinaria en escenografía y los estudios avanzados de este tipo son aún escasos en Brasil, por lo que el campo de actuación es frecuentemente asumido por arquitectos. Teniendo en cuenta aun el reconocimiento internacional de la calidad arquitectónica y de la producción teatral contemporánea de Barcelona/Catalunya, la elección recayó en el programa de doctorado en Teoría e Historia de la Arquitectura, del Departamento de Composición Arquitectónica (ETSAB/UPC), con un tema que enlazara la Arquitectura con el Teatro, con lo local y lo actual, y bajo la dirección del profesor Antoni Ramon Graells.

Se entiende que reflexionar acerca del espacio es un tema de intrínseco interés en un departamento de teoría e historia de la arquitectura, pues le atañe a la teoría de la arquitectura acompañar los cambios culturales que la sociedad experimenta. Pensar el espacio es reflexionar también acerca de su potencial en la construcción de identidades. En este contexto, se ha buscado establecer vínculos con los estudios de Artes Escénicas del Institut del Teatre, garantizando un intercambio más efectivo entre las dos áreas.

Los estudios pre-doctorales iniciaron con una idea previa, pero a partir de la presentación de la propuesta de tesis, en 2010, y con la orientación del profesor Antoni Ramon, ésta ganó recortes y contornos más definidos. Como la tesis transita por disciplinas otras como literatura, semiótica, crítica y teoría teatral, alejándose de una perspectiva puramente arquitectónica, se mostró oportuno volver a contar con la colaboración de Sara Rojo, profesora de Filología, Literatura y Artes Escénicas de la Universidade Federal de Minas Gerais, en Brasil. La relevancia de dicha co-dirección fue ratificada por la conquista de beca de estudios de la CAPES (*Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior*, Brasil), durante el curso académico, 2012-2013, renovada el curso siguiente. Así, el texto de la tesis pudo ser redactado en dos años, pero es fruto de los años anteriores de estudio y de la vivencia en Barcelona.

---

<sup>5</sup> DIAS, Marina Simone. *A dramaturgia do espaço nos textos espetaculares do Grupo Galpão: Romeu e Julieta e Um Molière Imaginário*. Belo Horizonte: Departamento Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2004. (Tesis de máster).

El delicado trabajo de concreción del tema de investigación tuvo como punto de partida el contacto entre la arquitectura teatral y el espacio contemporáneo<sup>6</sup>, aliado al interés por estudiar el espectáculo teatral como un todo, como un texto complejo que aúna diferentes disciplinas y sistemas semióticos. La definición del objeto de estudio pasó por el hecho de que, estando en Catalunya, interesaba estudiar un tema actual y local, aunque de amplia aplicación, pues, creo, la gran ventaja de vivir fuera del propio país es conocer otra cultura, vivirla y aprender de ella. De ahí la elección del Teatre Lliure como objeto de estudio, y de las puestas en escena de obras de Shakespeare, y en un marco temporal que abarca treinta años (1977-2007).

¿Qué es el teatro?  
Una mirada, un sonido, un gesto,  
una atmósfera, una sensación,  
un deseo, una idea, un destino.

---

<sup>6</sup> En la tesis, "contemporáneo" se refiere al periodo que empezó en la posguerra, sobre todo con los movimientos de las neovanguardias de la década de los sesenta, y que dura hasta el presente. Para referirnos específicamente a las últimas décadas, preferimos usar el término "actual".

## INTRODUCCIÓN

El arte sólo tiene interés para cruzar nuestras fronteras, sobrepasar nuestras limitaciones, colmar nuestro vacío, colmarnos a nosotros mismos. Jerzy Grotowski<sup>7</sup>.

A partir del estudio de la historiografía del teatro occidental<sup>8</sup>, se constata que una parte significativa de las opciones dramáticas ha estado apoyada por el primado del texto dramático, de la interpretación del actor o, más recientemente, por el trabajo del director de escena. La relación entre dramaturgia y espacio ha estado determinada durante siglos por la creación de espacios *para* la representación, es decir, por la vinculación directa entre texto dramático y espacio escénico. De hecho, tradicionalmente el texto era literalmente “traducido” a la tridimensionalidad de la escena.

Sólo a lo largo del siglo XX, teoría y praxis teatral pasaron a valorar la dramaturgia escénica, logrando su reconocimiento como sistema semiótico autónomo. En este contexto, también el espacio conquistó su independencia como elemento esencial a la construcción del personaje y del espectáculo como un todo. Tal como lo entendía Antonin Artaud ya a mediados del siglo XX, la escena es un lugar físico, con unas formas y lenguaje propio, que exige ser ocupado<sup>9</sup>.

En el teatro contemporáneo, el espacio deja de ser sólo el soporte material del cuerpo del actor, objeto de contemplación, y se vuelve también el lugar de la acción, un espacio que gana vida junto con sus personajes y los espectadores, durante el tiempo de su representación. El espacio de la escena renuncia su “función” tradicional de lugar de enunciación y de mera actualización del texto, puesto que no es su obligación recibir y materializar los referentes textuales. En el espacio de la representación, el texto renuncia a la abstracción de la escritura, en favor de su materialidad escénica<sup>10</sup>. La escena ya no es la metáfora de la Literatura, “sino su alteridad absoluta”<sup>11</sup>, con su concepción del mundo, intereses e ideología propios. El espacio se convierte en lugar de posibilidades y potencialidades: el lugar de una labor y no un espacio *a priori* o neutral a ser rellenado<sup>12</sup>.

Con la crítica a la cuarta pared<sup>13</sup> y a la escena italiana –espacio teatral “por excelencia” prácticamente desde su surgimiento<sup>14</sup>– formulada por las vanguardias del principio del siglo XX, y con el desarrollo

---

<sup>7</sup> GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1968. p.16.

<sup>8</sup> En la tesis, nos restringiremos a la historiografía, teoría, crítica, convenciones y praxis del teatro *occidental*, y principalmente europeo.

<sup>9</sup> Cf.: ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1978.

<sup>10</sup> PAVIS, Patrice. *El análisis de los espectáculos*. Teatro, mimo, danza, cine. Barcelona: Paidós, 2000. p.190.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p.208.

<sup>12</sup> ALLEGRI, Luigi. La scena dello spazio tra drammaturgo e metteur en scène. En: BIGNAMI, Paola, AZZARONI, Giovanni. *Gli oggetti nello spazio del teatro – Spazi del teatro, idee e luoghi di spettacolo e Il teatro degli oggetti, gli oggetti del teatro*. Roma: Bulzoni, 1997. p.84.

<sup>13</sup> Concepto creado por André Antoine y desarrollado por Konstantin Stanislavski al fin del siglo XIX, donde el escenario es un ambiente cerrado por muros y aislado de los espectadores, donde ocurren hechos reales. El “cuarto muro”, que separa escena y sala, es “levantado” por los actores, para que puedan actuar sin tener en cuenta el público. Cf.: DIAS, Marina. El espacio a escena. Del teatro moderno al contemporáneo (parte 02). En: *Arquitextos*, São Paulo, 11.129, Vitruvius, feb 2011 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.129/3752>>.

<sup>14</sup> La escena italiana surgió en Italia entre los siglos XVI y XVII y rápidamente se propagó por toda Europa, como consecuencia de los profundos cambios sufridos a medida que la acción dramática pasó a ser presentada en el

de la praxis teatral y la evolución de la arquitectura y del espacio escénico, a partir de la segunda mitad del siglo XX, el teatro a la italiana deja de ser *el* lugar de la representación para ser *uno* de los posibles lugares teatrales. Como defendía Peter Brook<sup>15</sup> ya al final de la década de los sesenta, se considera la necesidad de "rellenar" significativamente un espacio vacío y reinventarlo a cada nueva representación.

Refutando la escena tradicional, las vanguardias teatrales y el teatro contemporáneo han asumido el espacio ya no como consecuencia directa del drama, sino como dimensión compositiva, con un valor en sí mismo. El espacio plástico, juntamente con otros lenguajes del espectáculo, construye relaciones tanto físicas como psicosociales, y establece el diálogo entre espectáculo y público<sup>16</sup>. En palabras de Fabrizio Cruciani: "Lo spazio scenico come modalità drammaturgica diventa un dispositivo che struttura la relazione sulla scena e, attraverso la scena, con gli spettatori: e configura uno spazio del teatro"<sup>17</sup>. Tales consideraciones han generado una nueva dramaturgia que, entre otros nombres, ha sido llamada *dramaturgia del espacio*. Del *espacio de la dramaturgia* a la *dramaturgia del espacio*<sup>18</sup>, se pasa de un pasivo espacio de la acción dramática a una entidad dramáticamente activa, que condiciona o incluso estructura el movimiento expresivo de la acción dramática.

Cabe elucidar aquí algunos de los términos que serán utilizados a lo largo de la tesis. Para entender en qué consiste la dramaturgia del espacio, es necesario antes aclarar el sentido del término "dramaturgia" adoptado en esta investigación. La dramaturgia puede ser entendida como el principio estético-ideológico que estructura la narrativa textual y escénica del espectáculo, dándole coherencia y permitiéndole al espectador darle sentido a la obra. Es "una técnica que nos permite organizar los materiales para construir, develar y entrelazar relaciones. Es el proceso que nos permite transformar un conjunto de fragmentos en un único organismo en el cual los diferentes trozos no se pueden ya distinguir como objetos o individuos separados"<sup>19</sup>. En este sentido, la opción por una determinada dramaturgia significa la elección de "uma espécie de linguagem para o olho que sustente os significados da peça, os prolongue e faça eco a eles, ora de modo preciso e quase crítico, ora de modo difuso e sutil, à maneira de uma imagem poética"<sup>20</sup>. Por tanto, se toma el término "dramaturgia", no a partir de su definición tradicional que la asocia solamente al texto literario dramático, sino en su vinculación a la composición de la obra teatral como un todo.

---

interior de una arquitectura especialmente conformada para albergarla. Cf.: DIAS, Marina. El espacio a escena. De la antigüedad al teatro moderno. En: *Arquitextos*, São Paulo, 11.127, Vitruvius, dic 2010 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.127/3692>>. El surgimiento de esta arquitectura teatral, sus condicionantes y despliegues serán explicitados en el capítulo III de la tesis, "El espacio".

<sup>15</sup> BROOK, Peter. *El espacio vacío*. Barcelona: Ediciones Península, 2001.

<sup>16</sup> "La rappresentazione 'dialoga' con lo spazio e può interagire con gli spettatori". Fabrizio Cruciani citado en: TREZZINI, Lamberto. "Percorsi del teatro". En: BIGNAMI, Paola, AZZARONI, Giovanni. *Gli oggetti nello spazio del teatro: Spazi del teatro, idee e luoghi di spettacolo e Il teatro degli oggetti, gli oggetti del teatro*. Roma: Bulzoni, 1997. p.40.

<sup>17</sup> CRUCIANI, Fabrizio. *Lo spazio del teatro*. Roma-Bari: Editori Laterza, 1995. p.163.

<sup>18</sup> DE MARINIS, Marco. *In cerca dell'attore. Un bilancio del novecento teatrale*. Roma: Bulzoni, 2000. p.29-47.

<sup>19</sup> BARBA, Eugenio. Caballo de plata. En: *Revista Escénica* (Edición especial). México DF: UNAM, 1986.

<sup>20</sup> Ver: "Escritura cênica". PAVIS, Patrice. *Dicionário do teatro*. São Paulo: Perspectiva: 2003. p.131. A lo largo de la tesis, las citas textuales serán mantenidas en la lengua original consultada.

Como esta investigación se inscribe en el marco más amplio de los estudios teatrales, tanto en lo que se refiere al texto crítico-teórico como al análisis del espectáculo, incluido ahí su espacio, tomamos el concepto de "texto espectacular", desarrollado por Marco de Marinis, como base para los análisis de los espectáculos:

Dentro de esos dos ámbitos tiende a abrirse camino progresivamente una concepción (fundante) del espectáculo teatral como texto complejo, sincrético, compuesto por más textos parciales, o subtextos, de diversa materia expresiva (texto verbal, gestual, escenográfico, musical, texto de las luces, etc.) y regido, entre otras cosas, por una pluralidad de códigos a menudo heterogéneos entre sí y de diferente especificidad. Al respecto se habla de "*texte teatral*" (Ertel, 1977), o de "*représentation comme texte*" (Ubersfeld, 1981), pero la denominación que se impone es la de "texto espectacular" (propuesta por Ruffini y por mí mismo) con la equivalencia en inglés de *performance text* (Elam, 1980).

En estos enfoques semiótico-textuales del teatro, generalmente se comparte la diferenciación entre el espectáculo como "objeto material" y el texto espectacular o *performance text*, como "objeto teórico" o "de conocimiento" (Prieto, 1975), el cual se construye tomando al espectáculo-objeto como material dentro de los paradigmas de lo semiótico, y haciéndolo funcionar como principio explicativo con relación al funcionamiento comunicativo concreto de los fenómenos teatrales observables (...) <sup>21</sup>.

Así, desde la perspectiva adoptada en la tesis, el teatro como evento es ante todo un texto espectacular –que amplía el concepto tradicional de texto y el objeto de estudio a la globalidad teatral–, un conjunto de signos organizados por su dramaturgia, en una puesta en escena y representación.

Respecto al término "evento" (en francés, "*événement*"; en inglés, "*event*"), lo entendemos en sus relaciones entre espacio y los acontecimientos y situaciones que se dan en el espacio arquitectónico, de modo más o menos programado. Por tanto, entre los diversos términos que hacen referencia al teatro como evento, utilizaremos preferentemente "texto espectacular" (como conjunto de sistemas semióticos estructurados en una propuesta), "puesta en escena" o "montaje" (como sinónimos, con énfasis en el proceso en cuestión) y "espectáculo teatral" o "representación" (como sinónimos, con énfasis en el producto). En la definición de Juan Antonio Hormigón, puesta en escena es "la articulación coordinada del trabajo dramático y de la práctica técnico-artesanal" <sup>22</sup>. Cabe distinguir aquí que algunas nomenclaturas tales como "*show*", "*play*" o "*performance*" tienen distintas connotaciones, como se explica a continuación:

Chamar uma representação teatral de "*show*" é colocar o acento sobre as características ostensórias, sobre o fato de que ela mostra certa realidade; chamá-la de "*play*" equivale a evidenciar as características lúdicas e fictícias; designá-la pelo nome de "*performance*" é equivalente a destacar-lhe as características de execução; mas chamá-la de "representação" significa dar relevância ao caráter de signo de que se reveste toda ação teatral, onde, de fato, qualquer coisa, fictícia ou não, é mostrada através de uma ou outra forma de execução, com fins lúdicos, mas, acima de tudo, para que qualquer coisa se coloque no lugar de qualquer coisa que não seja ela. Se o teatro é ficção, é apenas porque, antes de mais nada, ele é signo <sup>23</sup>.

<sup>21</sup> DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna, 1997. p.23.

<sup>22</sup> PAVIS, Op. cit., 2000, p.314.

<sup>23</sup> ECO, Umberto. O oráculo e a comédia. p.23-36. En: HELBO, André (org). *Semiologia da representação*. São Paulo: Cultrix, 1975. p.29.



En la tesis, el evento teatral no será considerado como un *show*, con énfasis en su espectacularidad, como *play*, donde el foco es el entretenimiento, o aun como performance, donde no hay un producto, sino como un proceso y un producto efímero. Utilizaremos, en cambio, los términos: texto espectacular, espectáculo, montaje o puesta en escena.

Así, en la conformación del marco de las teorías arquitectónica y teatral en el que esta tesis se sitúa, “dramaturgia”, “texto espectacular”, “espacio” y “evento” son nociones centrales de la cultura y del pensamiento crítico contemporáneo, convirtiéndose en palabras-clave que condensan principios, procesos y efectos de dinámica cultural<sup>24</sup>. Repensar estos términos es reflexionar acerca de la situación artístico-cultural y político-socioeconómica de la arquitectura y del teatro en este principio de milenio, con sus tensiones, conflictos, contradicciones y –por qué no decirlo– nuevas perspectivas.

## **1. Marco referencial y teórico**

Para el desarrollo de la investigación y el análisis del espacio arquitectónico teatral y escénico, se ha planteado una aproximación inter y transdisciplinaria, que recoge teorías de diversos campos del conocimiento, una vez que varias disciplinas artísticas están implicadas en la constitución del espacio y en la producción del espectáculo escénico, sobre todo a partir del siglo XX.

Hemos precisado el modelo y la teoría apropiados teniendo en cuenta la amplitud y la diversidad de los aspectos posibles de ser tratados y teorizados en el análisis espectacular, tales como la producción y recepción del espectáculo, el análisis del discurso, la descripción de la representación o el desvelamiento del sentido de la obra. Como se observa, resulta difícil la elección de una teoría unificadora que pueda abarcar la dramaturgia y la semiótica, la estética y la ideología, la Arquitectura y el Teatro. La tesis utiliza la semiótica teatral como su marco teórico principal –tal como la entienden Patrice Pavis, Marco de Marinis y Anne Ubersfeld, entre otros. Sin embargo, en la composición de su marco referencial, recurre también a otras teorías, al contexto histórico y sociocultural, tanto de la producción de la obra original como de la puesta en escena contemporánea y a la recepción por el público en Catalunya.

La semiótica teatral es una teoría que considera los fenómenos como objetos de significación y comunicación. Además de estudiar el lenguaje teatral, constituye también un método de análisis del conjunto de signos de la representación, atento a su organización formal, a la instauración y a la dinámica del proceso de significación por medio de los productores del sentido: autores-enunciadores y espectadores.

Tras su surgimiento en los años setenta, la semiótica teatral es hoy una teoría *sincrética*, pues abarca los varios lenguajes y códigos en manifiesto y funciona como “lugar de encuentro” de otras teorías,

---

<sup>24</sup> Cf.: TSCHUMI, Bernard. *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial, 1999.

tales como la semiótica del texto, del espacio, etc.<sup>25</sup> Su foco de análisis incide no en los elementos constitutivos del fenómeno espectacular –autor, texto, director, actor, espacio, escenario, vestuario, etc.– sino en el sistema complejo de relaciones que los une y los transforma. De este modo, la semiótica teatral ha pasado de una inicial centralidad disciplinar a una centralidad interdisciplinaria, que relaciona varios campos del conocimiento<sup>26</sup>.

Por lo tanto, a partir de un marco teórico y una aproximación metodológica más plurales, el análisis del texto espectacular puede valerse de un cruce de disciplinas, teorías y abordajes. La tesis recorre al pensamiento de lingüistas, filósofos, antropólogos, psicoanalistas, historiadores y pensadores para buscar comprender las particularidades del objeto de estudio, para cruzar referencias y enmarcarlas en un terreno conceptual más amplio.

Así, también la semiótica del lenguaje –de Roland Barthes y Algirdas Julius Greimas– resulta necesaria, en cuanto informa acerca de la producción de sentido inherente a todo objeto artístico: la relación entre formas significantes y efecto de significado. Tomamos las bases del funcionalismo y del estructuralismo en la medida en que estas teorías construyen una semiótica de los sistemas escénicos. El análisis pasa por una aproximación histórica y estética que, juntamente con aportes de la sociología y de la antropología, posibilita la relación entre los contextos históricos y socioculturales de la producción y de la recepción del objeto –puesto que el texto artístico (o espectacular) es un objeto cultural, y como tal debe ser leído dentro de su entorno sociocultural. Se tiene en cuenta principalmente la teoría social del espacio, de Henri Lefebvre, y la antropológica, de Edward T. Hall y Marc Augé, además de las teorías culturales de Raymond Williams, Stuart Hall y Homi Bhabha. Las cuestiones ideológicas, las relaciones entre las unidades y los conjuntos, el sentido de los recorridos y del producto son materiales de una aproximación hermenéutica –de los filósofos alemanes Martin Heidegger y Hans-Georg Gadamer. De alguna manera, nos interesan también los aportes de la fenomenología y de la estética de la recepción, que estudian los mecanismos cognitivos, emocionales y semiológicos del espectador que, durante el espectáculo, construye el sentido de la obra<sup>27</sup>. Y, desde luego, para entender un texto artístico, desbordando el sentido reductor de la lógica del lenguaje consciente-racional, resulta imprescindible la referencia al discurso del psicoanálisis –en particular, de Sigmund Freud y Jacques Lacan–, que considera la doble naturaleza del ser humano y nos informa sobre *el otro sentido*, del deseo inconsciente-irracional, que constituye el aspecto latente de todo discurso imaginario, especialmente de las producciones oníricas y artísticas. En esta misma dimensión, también proporcionan argumentos relevantes para este trabajo las teorías de los “filósofos del deseo”

---

<sup>25</sup> REIS, Carlos. *Técnicas de análise textual*. Introdução à leitura crítica do texto literário. Coimbra: Almedina, 1981. p.350.

<sup>26</sup> DE MARINIS, Op. cit., 1997, p.18.

<sup>27</sup> Al discutir la Sociosemiótica, Pavis presenta nociones útiles a la comprensión de los mecanismos que llevan al público a elaborar un sentido para la representación que asiste. PAVIS, Op. cit., 2000, p.22-23.

—los franceses Michael Foucault y Gilles Deleuze—, sobre todo si tenemos en cuenta que, con sus obras dramáticas, de alguna manera, Shakespeare fue “pionero del psicoanálisis”<sup>28</sup>.

Sin embargo, cabe destacar que sólo mediante el análisis de cada obra en concreto, considerada como *lugar* intertextual<sup>29</sup>, se podrá dilucidar el significado del objeto, creando un discurso simbólico en relación con su contexto cultural. Hay que tener en cuenta aún que esa lectura será siempre una respuesta abierta, puesto que las teorías nunca agotan los significados del texto concreto. Santiago Vila explica que los productos artísticos son “capaces de operar con realidades reconocibles por los sentidos físicos y, a la vez, innominables por la palabra, que no puede sino *cercar* el volumen textual del objeto, cuya existencia en lo imaginario deberá considerar en su *sentido polisémico*: contradictorio con frecuencia, ambivalente en todo caso”<sup>30</sup>.

En cuanto al espacio, en su proceso de investigación, la tesis utiliza como referencia el método de aproximación al análisis espacial propuesto por Denis Bablet<sup>31</sup>. Éste busca situar el análisis en un amplio contexto interdisciplinar, que permite explicarlo con más profundidad, teniendo en cuenta las estructuras sociales, políticas y económicas de la época en la que se inscribe, de las técnicas, de los modos de expresión teatrales, de las posibles relaciones entre el teatro y otras artes.

Según el método de Bablet, el análisis del espacio teatral pasa por el conocimiento de su situación general (ubicación, contexto socio-urbanístico, etc.), de los accesos, del aspecto exterior, de los anexos, de los espacios de los actores y de los espacios del público. En relación con el estudio del espacio escénico, se tienen en cuenta características tales como: tipo de escena, clasificación como espacio específicamente teatral o eventualmente teatral, clasificación como espacio unificado y fijo, o múltiple y variable, principios que la fundamentan y directrices que han determinado la escena, sus dimensiones concretas, su equipamiento (maquinaria, iluminación, etc.). Respecto a la relación escena-sala se observan los aspectos: aforo, disposición de los espectadores en relación con la escena, presencia o no de un único espacio escena-sala, presencia o no de dos espacios totalmente separados (y modo de ruptura), intento o no de unidad espacial, situación exacta del espectador (fijo, móvil, de pie, sentado, etc.), condiciones de visibilidad del espectáculo, posibles vías que empleados para cautivar al espectador, nivel de ilusión por parte del espacio teatral, y papel del espacio como elemento que potencie la participación en la acción teatral.

---

<sup>28</sup> William Shakespeare condensó en su obra literaria y teatral muchos de los arquetipos psicológicos desarrollados siglos después por la psiquiatría moderna. Cf.: BLOOM, Harold. *Shakespeare, la invención de lo humano*. Barcelona: Anagrama, 2002.

<sup>29</sup> “Texto cuyo significado es desentrañable en relación a otros textos citados, que lo configuran”. VILA, Santiago. *La escenografía*. Cine y arquitectura. Madrid: Cátedra, 1997. p.12.

<sup>30</sup> *Ibíd.*, p.12.

<sup>31</sup> Cf.: BABLET, Denis. Para un método de análisis del espacio teatral. p.169-184. En: *ADE Teatro* – Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, n.54-55. Madrid: ARCE, octubre-diciembre 1996.

## 2. Estado del arte

Estudiar la arquitectura teatral y el espacio escénico contemporáneo es fundamental no sólo para el establecimiento de un marco conceptual que permita asentar directrices y afinidades respecto a una problemática común, y para profundizar trabajos teóricos y críticos, sino también para el desarrollo de proyectos arquitectónicos de espacios teatrales, proyectos escenográficos y para la creación y montaje del propio espectáculo teatral. Aunque dicho estudio es esencial para la praxis teatral contemporánea, pocos son los trabajos que se dedican al espacio escénico, a partir de un marco teórico y metodológico transdisciplinar, y desde la perspectiva de la Arquitectura. Así, se ha propuesto el reto de analizar el espacio teatral y escénico contemporáneo a través del ejemplo del Teatre Lliure.

El panorama de los estudios teatrales –aquí apenas delineado– será desarrollado detenidamente sobre todo en el primer capítulo, lo que posibilitará vislumbrar en qué punto se halla la discusión teórica y crítica acerca del espacio y del lugar teatral. Sus aspectos históricos, conceptuales y estéticos de superación de la estructura del teatro a la italiana ya han sido ampliamente discutidos por estudiosos desde las vanguardias teatrales y del teatro contemporáneo, tales como: Juan Antonio Hormigón<sup>32</sup>, Luca Ruzza y Maurizio Tancredi<sup>33</sup>, César Oliva y Francisco Torres Monreal<sup>34</sup>, Jean-Jacques Roubine<sup>35</sup>, José Antonio Sánchez<sup>36</sup>, Juan Carlos Hidalgo Ciudad<sup>37</sup>, Anne Surgers<sup>38</sup>, entre otros. También la comprensión de la “redirección” del espacio teatral institucionalizado hacia nuevos lugares ha sido uno de los principales objetos de investigación en las últimas décadas.

Otro grupo de publicaciones recientes e importantes para el desarrollo de la tesis son las dedicadas al estudio del panorama teatral en España y, más específicamente, en Catalunya, sobre todo desde el periodo de la transición política española, como es el caso de *El teatro de fin de milenio en España, de 1975 hasta hoy* (1996)<sup>39</sup>, *La última escena- teatro español de 1975 a nuestros días* (2004), *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani. De la transició a l'actualitat* (2005)<sup>40</sup>, *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans 1975-2005* (2006)<sup>41</sup>, *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002* (2006), o aun *A l'ull de l'huracà. Teatre català contemporani* (2011)<sup>42</sup>. Aunque estos libros recojan la praxis teatral catalana de las últimas tres décadas de transición y

---

<sup>32</sup> HORMIGÓN, Juan Antonio (org.). *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Copeau, Appia, Craig... etc. Madrid: Alberto Corazón, 1970. Comunicación 4.

<sup>33</sup> RUZZA, Luca; TANCREDI, Maurizio. *Storie degli spazi teatrali*. Roma: EUROMA Editrice Universitaria, 1987.

<sup>34</sup> OLIVA, César; TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 1990.

<sup>35</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

<sup>36</sup> SÁNCHEZ, José Antonio. *La escena moderna*. Manifiestos y textos de teatro de la época de vanguardias. Madrid: Ediciones Akal, 1999.

<sup>37</sup> HIDALGO CIUDAD, Juan Carlos (ed). *Espacios escénicos*. El lugar de representación en la Historia del Teatro Occidental. Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004. Cuadernos escénicos, 8.

<sup>38</sup> SURGERS, Anne. *Escenografías del teatro occidental*. Buenos Aires: Ediciones del Sur, 2005.

<sup>39</sup> RAGUÉ-ARIAS, María-José. *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel Literatura y Crítica, 1996.

<sup>40</sup> *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani. De la transició a l'actualitat*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1-3 juny 2005.

<sup>41</sup> FOGUET, Francesc; MARTORELL, Pep (coord.). *L'escena del futur, Memòria de les arts escèniques als Països Catalans 1975-2005*. Argumenta. Barcelona: El Cep i la Nansa, 2006.

<sup>42</sup> FELDMAN, Sharon G. *A l'ull de l'huracà. Teatre català contemporani*. Barcelona: L'avenç, 2011.

democracia, propiciando una necesaria contextualización, por lo general se puede decir que se centran en la literatura y en la dramaturgia, además de tocar el tema de las políticas públicas de incentivo a la cultura y artes escénicas. Es muy escasa la discusión a respecto del espacio del teatro, de la escena y de la arquitectura teatral local y contemporánea –objetos de nuestro interés. Estas publicaciones suelen citar las principales compañías del panorama actual catalán –a ejemplo de *Els Joglars*, *Comediants*, *La Fura dels Baus*, *Teatre Lliure*–, sin entrar en el análisis de sus obras<sup>43</sup>.

Los trabajos específicos a respecto del Teatre Lliure<sup>44</sup> –sobre su arquitectura, su praxis teatral, sus miembros, como el desaparecido Fabià Puigserver– cuentan un número reducido de publicaciones: *L'escenografia de Fabià Puigserver* (1984)<sup>45</sup>, *El Teatre Lliure cumple diez años* (1986)<sup>46</sup>, *Teatre Lliure 1976-1987* (1987)<sup>47</sup>, *Diàlegs en Barcelona: Fabià Puigserver/ Manuel Núñez Yanowsky* (1990)<sup>48</sup>, *Fabià Puigserver: Hombre de teatro, Escritos de Fabià Puigserver* (1993)<sup>49</sup>, *Fabià Puigserver: scénographe* (1995)<sup>50</sup>, *Fabià Puigserver* (1996)<sup>51</sup>, *Teatre Lliure 1976-2006* (2007)<sup>52</sup>, y la exposición y catálogo *Fabià Puigserver, teatre d'art en llibertat* (2012)<sup>53</sup>, organizada por el Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques. Se destaca aun el documental televisivo *La història d'un Teatre Lliure* (2013)<sup>54</sup>. Por tanto, si bien existen estudios sobre la labor escénica de Puigserver y sobre los montajes en del Lliure, aun permanece prácticamente inexplorado el enfoque particular planteado por la tesis.

---

<sup>43</sup> Cabe destacar que pese a los monográficos y la tesis doctoral de Mercè Saumell sobre el espacio de *Els Joglars* y de *La Fura dels Baus*, no hay ningún estudio similar acerca del Teatre Lliure. Cf.: DE LA TORRE, Albert. *La Fura dels Baus*. Barcelona, 1992. ABELLAN, Joan. *Els Joglars/Espais*. Barcelona. Institut del Teatre / Diputació de Barcelona, 2002. SAUMELL VERGÉS, Mercè. *Teatre contemporani de dramaturgia visual a Catalunya: 1960-1992*. Aportacions formals, connexions amb el panorama internacional: Els Joglars, Els Comediants i la Fura dels Baus. Barcelona: Departament Filologia Espanyola, Universitat de Barcelona, 2001. (Tesis de Doctorado).

<sup>44</sup> [www.teatrelivre.com](http://www.teatrelivre.com)

<sup>45</sup> ABELLAN, Joan. L'escenografia de Fabià Puigserver. p.115-160. En: *Estudis Escènics*, n.24. Quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Barcelona: Edicions 62, març de 1984.

<sup>46</sup> ABELLAN, Joan (Coord.). *El Teatre Lliure cumple diez años*. En: *Cuadernos El Público*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1986.

<sup>47</sup> INSTITUT DEL TEATRE. *Teatre Lliure 1976-1987*. Barcelona: Edicions Teatre Lliure-Publicacions de l'Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1987.

<sup>48</sup> FEBRÉS, Xavier (Conversa transcrita per). *Diàlegs en Barcelona: Fabià Puigserver/Manuel Núñez Yanowsky*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Regidoria d'Edicions i Publicacions, gener 1991.

<sup>49</sup> GRAELLS, Guillem-Jordi; HORMIGÓN, Juan Antonio (editores). *Fabià Puigserver: hombre de teatro – Escritos de Fabià Puigserver*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1993. Serie Teoría y Práctica del Teatro, nº6.

<sup>50</sup> UNION DES THÉÂTRES DE L'EUROPE. Guillem-Jordi Graells, Giorgio Ursini Ursic (rédacteurs). *Fabià Puigserver, Scénographe*. Florence: Press 80, 1995.

<sup>51</sup> GRAELLS, Guillem-Jordi, BUESO, Antoni (a cura de). *Fabià Puigserver*. Barcelona: Diputació de Barcelona, Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona, Associació D'espectadors del Teatre Lliure, Institut del Teatre, 1996.

<sup>52</sup> FUNDACIÓ TEATRE LLIURE-TEATRE PÚBLIC DE BARCELONA. *Teatre Lliure 1976-2006*. A cura de Guillem-Jordi Graells. Barcelona: Fundació Teatre Lliure - Teatre Públic de Barcelona, 2007.

<sup>53</sup> MAE. Exposición *Fabià Puigserver, teatre d'art en llibertat*. Museu de les Arts Escèniques, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona. 01 diciembre 2011 - 30 junio 2012. Sala de Exposiciones del Institut del Teatre. Barcelona.

CENTRE DE DOCUMENTACIÓ I MUSEU DE LES ARTS ESCÈNIQUES. Ferran Adelantado, Carme Carreño (comissaris de l'exposició); Guillem-Jordi Graells (asesor). *Fabià Puigserver. Teatre d'art en llibertat*. Barcelona: CDMAE, 2012. Catàleg de la exposició.

<sup>54</sup> Aunque en esta fecha los capítulos referentes a la historia del Teatre Lliure ya estaban redactados, el documental tuvo un gran valor al confirmar las informaciones contenidas en la tesis, a través de la voz en primera persona de diversos personajes históricos del Teatre Lliure. MANUAL i TELEVISIÓ DE CATALUNYA. *La història d'un Teatre Lliure*. Estrenat el 26 octubre 2013. Documental televisivo. 56'37" duració. Disponible en: <<http://www.tv3.cat/videos/4730132/La-historia-dun-teatre-lliure>>. Consultado en: Octubre 2013.

Se ha observado que las tesis doctorales –aunque parciales o tangentes al tema específico de investigación– son escasas tanto en España como en Brasil. Ruth Marcela Díaz Guerrero (2001)<sup>55</sup> desarrolla un análisis del concepto de espacio y, particularmente, de espacio público asociado al ejercicio de proyección arquitectónica y de construcción de la realidad habitable. Mercè Saumell Vergés (2001)<sup>56</sup> trata del teatro catalán contemporáneo desde el punto de vista filológico y de la dramaturgia visual, y toma como objetos de estudio tres importantes compañías locales. María Carmen Gómez de la Bandera (2002)<sup>57</sup> utiliza el mismo marco teórico (semiótica) y objeto de estudio que la presente tesis (espacio escénico); sin embargo, escribe su trabajo desde la perspectiva de la filología, enfocando la comunicación teatral más que el espacio escénico-arquitectónico. Felisa de Blas Gómez (2005)<sup>58</sup> investiga los aspectos relacionados con la arquitectura, espacio, espectáculo, música y sonido, desde el punto de vista del teatro como comunicación, y con un enfoque más generalista. Inês Castel-Branco (2010)<sup>59</sup> explora el teatro revolucionario de los años sesenta y la interrelación entre su espacio y lo ritual y lo sagrado, a través de los tres directores/grupos más destacados del periodo en el contexto europeo. Su tesis doctoral ha sido de gran valía para la presente, pues comparte intereses y la mirada desde la arquitectura. Por tanto, si bien la mayor parte de los estudios y publicaciones encontrados comparten el área de interés de la tesis, persiste la carencia de trabajos desarrollados de la perspectiva espacial y de la arquitectura, que apunta aspectos nuevos.

### 3. Originalidad

La relevancia y actualidad del tema suscita una amplia gama de reflexiones en torno a las interrelaciones entre teatro, dramaturgia, espacio, arquitectura y espectador. No obstante, hay que tener en cuenta que los estudios acerca del espacio en general parten de dos extremos: los arquitectónicos suelen concentrarse en el análisis del espacio, entendiéndolo como un “contenedor” del fenómeno teatral, analizando el edificio teatral a partir de sus características físicas y materiales, mientras que los escénicos consideran el espectáculo, el espectador y la ilusión escénica, sin centrarse en la cuestión del lugar teatral. En cambio, el abordaje aquí propuesto considera el espacio como un elemento dinámico, fruto de la relación activa entre el espectador y la acción dramática, mediada y producida por el espacio –lo que supone todo un cambio de perspectiva.

---

<sup>55</sup> DÍAZ GUERRERO, Ruth Marcela. *El espacio público como escenario*. Barcelona: Departament Projectes Arquitectònics, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2001. (Tesis de Doctorado).

<sup>56</sup> SAUMELL VERGÉS, Op. cit., 2001.

<sup>57</sup> GÓMEZ DE LA BANDERA, María Carmen. *Contribución al estudio semiótico del espacio escénico: dialéctica y formalidad de los espacios intra y extra-escénicos*. Madrid: Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 2002. (Tesis de Doctorado).

<sup>58</sup> BLAS GÓMEZ, Felisa de. *La componente espacial en el espectáculo teatral*. Madrid: Departamento Ideación Gráfica Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2005. (Tesis de Doctorado).

<sup>59</sup> CASTEL-BRANCO, Inês. *L'espai teatral dels anys seixanta*. Revolució i ritual en el Living Theatre, Peter Brook i Jerzy Grotowski. Barcelona: Departament Composició Arquitectònica, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2010. (Tesis de Doctorado).

Desde el campo de la arquitectura, a menudo se tiene una perspectiva formalista y “abstracta” del espacio teatral. El análisis es habitualmente tipológico y fundamentalmente pragmático, reducido a cuestiones de forma y funcionalidad. A partir de la generalización conceptual que busca englobar todas las opciones espaciales en un conjunto finito de posibilidades teóricas, los espacios teatrales son considerados “albergadores” de determinadas actividades artístico-culturales, condicionados por unas posibilidades técnicas, históricas, sociales y estéticas. Habitualmente se ignoran las dinámicas efímeras que tienen lugar allí, la particularidad de las dramaturgias a las que debe servir y la multiplicidad de participantes implicados en el proceso creativo<sup>60</sup>.

De otra parte, desde los estudios escénicos, nos encontramos con abordajes extremadamente precisos acerca del espectáculo, que investigan cómo es posible la creación de la ilusión dramática. En general, ésta es considerada desde sus aspectos técnicos y/o desde la percepción del público. Entre los aspectos técnicos, el más notable es la evolución de la técnica escenográfica, desde el uso de recursos artísticos como la perspectiva, hasta los mecanismos y recursos tecnológicos adoptados frecuentemente hoy en día. La segunda vía de investigación de la ilusión teatral se basa en la psicología de la percepción, en la fenomenología y en la estética de la recepción, analizando cómo el público recibe, percibe e interpreta el espectáculo.

Desde nuestro punto de vista, ya no se trata de estudiar la “caja teatral” como simple objeto arquitectónico, sino de investigar cómo estas dos realidades –sala y escena, espacio del espectador y espacio del espectáculo– se interrelacionan generando un elemento nuevo, que evoluciona de modo continuo en el tiempo y en las sociedades y culturas, en concreto, en la Catalunya de hoy. En este sentido, se ha planteado una aproximación al espacio teatral y escénico como fruto de esas intensas y complejas relaciones, y desde la mirada conjunta de la arquitectura y del arte escénico.

La tesis parte de las cuestiones relativas a la esencia del espacio –elemento común a la Arquitectura y al Teatro– hacia su rol en el establecimiento de la interrelación entre escena y público, es decir, en la configuración del lugar teatral. Y plantea el análisis de la concepción y de la producción del espacio destinado al evento teatral, buscando un campo de intersección entre el espacio arquitectónico, el espacio escénico y el espacio artístico. Este último se torna relevante a medida en que se percibe una correlación entre escenografía y arquitectura teatral contemporáneas y aun en las prácticas desarrolladas por las artes plásticas al salir del campo pictórico hacia el campo espacial.

Así, la tesis ha planteado identificar y rellenar ciertas lagunas de conocimiento acerca de las nuevas poéticas teatrales contemporáneas, profundizando en la interrelación entre la Arquitectura y el Teatro, el espacio y el espectáculo, a través del estudio sobre la praxis teatral y espacial del Teatre Lliure.

---

<sup>60</sup> Ibídem, p.11.

#### 4. Pautas de investigación: hipótesis

La idea conductora de la investigación es la existencia de una dramaturgia del espacio en la práctica teatral contemporánea, es decir, de una dimensión espacial que condiciona y/o estructura la representación. En oposición a la escena tradicional, con sus características materiales, tipológicas, arquitectónicas y urbanísticas, el espacio es entendido como sujeto dramático portador de una potencialidad espectacular, objeto de manipulación (ordenación, adaptación, transformación, etc.), con un nuevo sentido para cada espectáculo. La tesis plantea el espacio (escénico, arquitectónico) como elemento "facilitador" o incluso "constructor" de la obra teatral, y su análisis a partir de los espacios de las representaciones teatrales originales (para qué espacio fueron creadas dichas obras) y principalmente de la puesta en escena del Teatre Lliure (para qué espacios y en qué espacios fueron montadas y representadas).

Se entiende que la flexibilidad del espacio escénico-teatral reduce el determinismo de la experiencia de recepción, posibilitando al espectador una percepción e interpretación renovada del espectáculo. Así, la arquitectura teatral y el espacio escénico contemporáneos deben ser comprendidos también como una estructura simbólica, un objeto poético que crea redes de significación que permiten al espectador producir una lectura matizada del texto espectacular. En la tesis nos proponemos analizarlo como un lugar por construir, cualificado y personalizado en el desarrollo del espectáculo, que se atiene a su propia forma en el paso del tiempo y participa activamente en la ficción. Se parte, por tanto, de una conjetura, de una hipótesis previa: la presencia de la dramaturgia del espacio en los textos espectaculares shakespearianos del Teatre Lliure (1977-2007).

¿De qué elemento o elementos parten dichas puestas en escena para la creación de su espacio? Anne Ubersfeld denomina "matrices de espacialidad"<sup>61</sup> a los elementos que determinan o pueden determinar la creación espacial. En el caso de esta investigación, se ha supuesto previamente que las matrices de espacialidad han podido estar: en el espacio teatral shakespeariano, en las acotaciones y/o referencias textuales, en determinada dramaturgia, en la recepción del público, en la subjetividad y competencia del director de escena o escenógrafo, etc. Por tanto, la tesis se ha propuesto responder una serie de interrogantes: ¿Cómo y por qué se utilizan esas matrices de espacialidad como punto de partida para la creación del espacio escénico-teatral? ¿El espacio creado funciona realmente como un elemento "facilitador" o "constructor" del espectáculo? O en cambio: ¿es simplemente el soporte material del mismo, albergando las instancias de acción y recepción? ¿En qué medida el espacio creado es responsable del entendimiento de la obra clásica por parte del espectador contemporáneo? Dicho de otro modo y en los términos de Peter Brook, ¿las imágenes y acciones creadas logran que el espectáculo alcance *vida* frente a un público contemporáneo?<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> UBERSFELD, Anne. *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1996. Serie Teoría y Práctica del Teatro, nº12. p.91.

<sup>62</sup> BROOK, Peter. *Más allá del espacio vacío*. Escritos sobre teatro, cine y ópera. 1947-1987. Barcelona: Alba Editorial, 2004. p.134.



## 5. Objetivos

La motivación primera de la tesis es profundizar los conocimientos, para así entender la evolución del concepto de espacio y analizar su interrelación con la Arquitectura y el Teatro contemporáneos, teniendo siempre en cuenta la perspectiva del espectador.

El objetivo general de la tesis es desarrollar una investigación interdisciplinaria entre los campos de la Arquitectura y del Teatro, al estudiar las interrelaciones entre espacio, arte y cultura, es decir, entre el texto espectacular “clásico” y originado en otra cultura, y el espacio escénico y teatral de su puesta en escena en el contexto contemporáneo y local. Más específicamente, buscamos analizar el vínculo entre la praxis teatral contemporánea y el espacio como núcleo de teatralidad. Y aun comprender las condiciones y los resultados de la inserción de una obra clásica de la dramaturgia mundial en la cultura catalana contemporánea.

Tomando como punto de partida un marco teórico de referencia interdisciplinario y la dramaturgia del espacio como hipótesis a ser verificada, han sido establecidos como objetivos específicos:

- Investigar el recorrido evolutivo de las teorías y conceptualizar el espacio escénico y teatral contemporáneo, a lo largo de la historiografía occidental –sobre todo bajo el influjo del espacio teatral italiano, de las vanguardias históricas y de las neovanguardias arquitectónicas y teatrales.
- Estudiar el teatro contemporáneo, enfocando la relación entre su praxis teatral y el espacio, a través del ejemplo del Teatre Lliure –aquí analizando sus dos espacios teatrales: el Lliure de Gràcia y la sala Fabià Puigserver, en Montjuïc, con sus características y valores arquitectónicos y aspectos escenotécnicos, ópticos y acústicos, posiblemente explorados en las puestas en escena.
- Identificar la importancia y el significado del espacio renacentista inglés en la praxis teatral y obra dramática de Shakespeare. Examinar la inserción de sus obras en la cultura contemporánea y local, e identificar la influencia del espacio isabelino y de elementos espaciales presentes en las obras objetos de estudio, como posibles promotores de la dramaturgia del espacio en los montajes del Teatre Lliure.
- Analizar los textos espectaculares del Teatre Lliure, montados a partir de las obras shakespearianas seleccionadas, y examinar la presencia del espacio como elemento dramático, comprobando la validez –o no– de la hipótesis de investigación.

En última instancia, la tesis busca identificar las características espaciales necesarias a la renovación estética de la producción espectacular contemporánea y contribuir a la construcción de elementos de base teórica para la elaboración y crítica de proyectos e intervenciones teatrales/escénicas.

## 6. Procedimientos metodológicos

Este trabajo utiliza instrumentales metodológicos y teóricos de distintos campos del conocimiento, tales como la semiótica, historia, sociología, literatura y arquitectura. Sin embargo, no constituyen sus objetivos los análisis "puros": análisis semiótico literario (formalista, estructuralista o psicoanalítico), análisis histórico o biográfico del autor, análisis filosófico o hermenéutico del sentido de la obra de arte, análisis sociológico de los grupos sociales involucrados en la recepción de las obras, o análisis arquitectónico del espacio (análisis del proyecto arquitectónico teatral, de su técnica, materiales y construcción). Tampoco se ha pretendido analizar comparativamente las puestas en escena objeto de estudio. El recorte de la investigación ha sido dado por la interrelación entre la arquitectura y la teatrología<sup>63</sup>, mientras los objetos de estudio han sido analizados a la luz de un marco referencial interdisciplinario, definido por la semiótica teatral y apoyado por otras teorías, como por ejemplo, la sociología y antropología del espacio y los estudios culturales.

Cabe destacar que cuando se concibe la investigación teatral como ciencia de lo performativo, la efemeridad del fenómeno teatral se convierte en un problema metodológico: si algo efímero como la puesta en escena es el fundamento del arte teatral, ¿cómo puede ser analizada científicamente? Una vez que lo escénico es el "producto" del teatro, que no se deja fijar ni es transmisible, reproducible o reconstruible, lo único que podemos tener entre manos al fin de la representación son registros materiales parciales (fotos, grabación, vídeo, texto, programa, etc.) de la espacialidad, corporalidad o sonoridad; sin embargo, éstos no son propiamente "productos teatrales". De este modo, las puestas en escena del pasado son inaccesibles hoy; y las de hoy lo son para el futuro. Nos resta hacer una lectura de los diversos registros parciales que busque integrar al máximo sus múltiples elementos y sistemas sígnicos, "reconstruyendo" la puesta en escena. Esa transitoriedad, aliada a la complejidad del teatro, hace que las investigaciones sobre él tengan una dificultad metodológica añadida: la imposibilidad de una "comprobación científica" hecha por estudios posteriores.

El proceso metodológico ha estado compuesto por tres etapas fundamentales. En un primer momento, se ha revisado la bibliografía relacionada con el tema de la tesis: semiótica, semiótica teatral, estética de las artes, historiografía de la arquitectura teatral y espacio escénico, escenografía, dramaturgia del espacio, estética de la recepción, teoría y crítica relacionada, espacio isabelino, contexto y praxis teatral de Shakespeare, textos dramáticos de las obras objeto de estudio, contexto e historia del teatro catalán contemporáneo y de la compañía Teatre Lliure<sup>64</sup>. En una segunda etapa, se

---

<sup>63</sup> La teatrología emerge en Francia e Italia a partir de los años sesenta y procura, en principio, extender los análisis semiótico-literarios a todos los elementos de una puesta en escena. En las últimas décadas, la teatrología se ha trasladado hacia áreas consideradas de competencia exclusiva de la antropología y de la sociología, ampliando su marco de análisis al contexto de la sociedad dentro de la que se efectúa el montaje escénico.

<sup>64</sup> Principalmente a través de la investigación de los fondos de la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona de la Universitat Politècnica de Catalunya, del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, del Centre de Documentació i Museo de les Arts Escèniques- CDMAE y de la propia Fundació Teatre Lliure-Teatre Públic de Barcelona. Cabe destacar que tras la inauguración del Teatre Fabià Puigserver, el Centre de Documentació i Museo de les Arts Escèniques- CDMAE recibió, en 2003, en depósito de la Fundació Teatre Lliure un significativo fondo con la obra y el archivo personal de Fabià Puigserver. A pesar de no estar completamente

ha procedido a la investigación de las fuentes documentales primarias y a la recopilación de material, a visitar los espacios teatrales del Teatre Lliure y a hacer entrevistas. Estas entrevistas a personajes claves del Lliure han sido una herramienta de consulta a la memoria de aquéllos que participaron directamente del proceso y de los espectáculos<sup>65</sup>: Guillem-Jordi Graells<sup>66</sup>, uno de sus fundadores; el histórico y actual director artístico del Teatre Lliure, Lluís Pasqual<sup>67</sup>; además de la escenógrafa Bibiana Puigdefàbregas<sup>68</sup> y del arquitecto responsable de la rehabilitación del Palau de l'Agricultura y del Lliure de Gràcia, Francesc Guàrdia<sup>69</sup>. Las visitas a los espacios teatrales fueron acompañadas de la recopilación de planos y dibujos técnicos arquitectónicos, fotos y maquetas, apuntes y notas de los arquitectos, escenógrafos y directores de escena implicados en la construcción y rehabilitación de los espacios. Debido al carácter efímero de nuestro objeto de estudio –sobre todo el espacio escénico de los montajes– nos basamos fundamentalmente en sus registros visuales: fotografías, dibujos, bocetos, diseños escénicos, ilustraciones, maquetas, figurines, material publicitario, además de notas de prensa, entrevistas publicadas o apuntes que documentan los espectáculos, y en sus registros audiovisuales (vídeos de las puestas en escena objeto de estudio). Estos últimos tienen gran importancia debido a la imposibilidad de ser vistos “en vivo” por la investigadora<sup>70</sup>.

La última etapa ha correspondido al proceso de análisis, interpretación y valoración de los materiales y documentos recopilados, a la luz de los conceptos y teorías y según la hipótesis planteada, en la construcción del conocimiento acerca del espectáculo como un todo y de la interrelación entre el texto/contexto de origen (Shakespeare) y el texto/contexto de destino (Catalunya). Paralelamente, se ha redactado y elaborado la tesis propiamente dicha. Finalmente, se ha seleccionado algunas escenas de cada espectáculo, grabándolas en el DVD que compone el anexo de la tesis.

## **7. Objeto de estudio**

Para investigar el papel del espacio del teatro contemporáneo, se ha propuesto tomar como pretexto y delimitación del objeto de estudio las puestas en escena (producciones propias) del Teatre Lliure que tenían un hilo común: obras de Shakespeare montadas a lo largo de sus primeros treinta años de historia. Así, tanto el marco físico-geográfico como el temporal de la tesis están claramente

---

catalogado o disponible hasta hoy, las fuentes primarias pueden ser consultadas por investigadores, como ha sido nuestro caso.

<sup>65</sup> Cabe destacar que el gran “protagonista” del Teatre Lliure, sobre todo en la cuestión espacial, Fabià Puigserver, desapareció precozmente en 1991.

<sup>66</sup> La entrevista a Guillem-Jordi Graells fue realizada por la autora el día 10/06/2010, en la Associació d'Escriptors de Llengua Catalana, en Barcelona.

<sup>67</sup> La entrevista a Lluís Pasqual fue realizada por la autora el día 20/12/2013, en Barcelona.

<sup>68</sup> La entrevista a Bibiana Puigdefàbregas fue realizada por la autora el día 04/02/2014, en Barcelona.

<sup>69</sup> La entrevista a Francesc Guàrdia fue realizada por la autora el día 21/10/2013, en Barcelona.

<sup>70</sup> Infelizmente no ha sido posible asistir a ninguna de las puestas en escena objeto de estudio. Consideramos que la asistencia “en vivo” potencia las lecturas sincrónica y diacrónica de los signos del montaje. Aun más en un trabajo de investigación sobre el espacio, la percepción tridimensional, la vivencia del espacio real –no sólo como investigadora y telespectadora–, sino también como espectadora y público, habría sido de gran interés.

determinados: se trata exclusivamente del autor inglés y de un grupo de teatro catalán, de obras originales del periodo renacentista<sup>71</sup> y de las puestas en escena circunscritas al periodo 1977-2007.

Durante el trabajo de acotación del objeto de estudio, en primer lugar elegimos trabajar con obras de un mismo autor para que tuvieran características semejantes (históricas, socioculturales, dramáticas, literarias, etc.). También nos interesaba que, además de una base textual sólida, pertenecieran al conjunto de obras dramatúrgicas conocidas mundialmente. Shakespeare fue escogido no sólo por su indiscutible calidad, por estar en el centro del canon occidental y por su relación con lo contemporáneo<sup>72</sup>, o por ser uno de los autores más representados por el Lliure, sino también por el peculiar espacio escénico-teatral de su praxis profesional –el teatro renacentista/isabelino– que representa un terreno abierto al desarrollo escénico, espacial y estético de las puestas en escena contemporáneas, con interesantes posibilidades de lectura por el público en su proceso de recepción. Cabe destacar que debido a esas características, las obras de Shakespeare han sido fuente de muchas investigaciones y experimentaciones teatrales a lo largo del siglo XX<sup>73</sup>, sea por directores, escenógrafos, o por grupos teatrales, a ejemplo de Gordon Craig, Peter Brook (al principio con la *Royal Shakespeare Company* y luego con su *Centre International de la Recherche Théâtrale*), *Grupo Galpão* (Brasil) o *Teatre Lliure* (Catalunya).

Desde su fundación hasta la actualidad, el Teatre Lliure ha tenido la ocasión de trabajar con la adaptación de textos clásicos en lenguaje contemporáneo, montando y presentando diversas obras y versiones de Shakespeare: *Titus Andrònic* (1977), *Al vostre gust* (1983), *Julio César* (1988), *Lear o el somni d'una actriu* (1996), *Hamlet* (1998-1999), *Titus Andrònic* (2000), *Troilus i Cressida* (2002-2003), *Juli Cèsar* (2002-2003), *Romeu i Julieta* (2002-2003), *12 diuen Shakespeare* (2004), *Ricard 3r* (2004-2005), *Hamlet* y *La Tempestad* (2005-2006), *Otel·lo* (2006-2007), *Coriolà* (2011-2012). Sin embargo, no todas las puestas en escena citadas se basaron en textos del autor y/o son realmente producciones propias del Teatre Lliure. Consideraremos un espectáculo como producción “de la casa” cuando dicho montaje fue dirigido por uno de los directores del Lliure (de aquel entonces) y/o con los medios materiales y técnicos de la institución y, sobre todo, concebido para su espacio teatral propio<sup>74</sup>.

A continuación, presentamos la ficha técnica resumida de las doce obras de William Shakespeare montadas en el Lliure en el periodo 1976-2010, tanto en el Lliure de Gràcia como en la nueva sede de

---

<sup>71</sup> El periodo histórico en el que Shakespeare produjo su obra corresponde al renacimiento inglés y a los reinados de Elisabeth I y de su sucesor James I.

<sup>72</sup> De ello trataremos en la segunda parte de la tesis: Cap.I- “Hacia Shakespeare a Catalunya”.

<sup>73</sup> Cf.: KENNEDY, Dennis. *Looking at Shakespeare. A Visual History of Twentieth-Century Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

<sup>74</sup> Según esclarecimiento dado por Guillem-Jordi Graells –uno de los directores de la Fundació Teatre Lliure-Teatre Públic de Barcelona– en entrevista el 14/07/2009: debido a que después del histórico “periodo Fabià Puigserver” el Lliure fue dirigido por diversos directores de escena en etapas sucesivas, algunas veces un espectáculo fue montado por uno de sus directores, aunque no fuese el director artístico de la Fundació Teatre Lliure-Teatre Públic de Barcelona de aquel momento. También en algunos casos, fueron montadas obras por directores del Lliure, pero con otra compañía de teatro. Igualmente es bastante complejo definir quiénes son los actores y actrices del Lliure, pues, al ser actualmente una fundación pública -y no una compañía privada de teatro- el Lliure no tiene actores y actrices fijos, por lo que no es una compañía estable en este sentido.

la Fundació, antiguo Palau de l' Agricultura, es decir, en el Teatre Fabià Puigserver. También explicitamos los criterios de exclusión como objeto de estudio adoptados en nuestro trabajo.

- *Titus Andrònic*, de William Shakespeare. Lliure de Gràcia, Barcelona. Estreno: 1-12-1977. Direcció, espai escènic i vestuari: Fabià Puigserver. Traducció: Josep Maria de Sagarra. Música: Giuseppe Verdi.
- *Al vostre gust*, de William Shakespeare. Lliure de Gràcia, Barcelona. Estreno: 11-11-1983. Direcció: Lluís Pasqual. Traducció: Josep Maria de Sagarra. Espai escènic i vestuari: Fabià Puigserver. Ayudante de direcció: Carme Portaceli. Il·luminació: Xavier Clot.
- *Julio César*, de William Shakespeare. Teatre: María Guerrero, de Madrid. Compañía: Centro Dramático Nacional. Estreno: 15-03-1988. Direcció: Lluís Pasqual. Escenografia i vestuari: Fabià Puigserver. Versió: Manuel Vázquez Montalbán.
- *Lear o el somni d'una actriu*. Lliure de Gràcia, Barcelona. Estreno: 2-05-1996. Direcció: Ariel García Valdés. Traducció: Salvador Oliva. Versió i dramaturgia: Ariel García Valdés, Compañía Teatre Lliure. Escenografia i vestuari: Gina Cubeles, Ariel García Valdés. Caracterització: Eva Fernández Suller. Il·luminació: Xavier Clot.
- *Hamlet*, de William Shakespeare. Lliure de Gràcia, Barcelona. 1998-1999. Direcció: Lluís Homar. Traducció: Joan Sellent. Música: Carles Santos. Escenografia: Jon Berrondo. Vestuari: Míriam Compte. Caracterització: Eva Fernández Suller. Il·luminació: Quico Gutiérrez. Coproducció con: Lluís Homar, Festival d'Estiu de Barcelona Grec 1999, Ajuntament de Tarragona.
- *Titus Andrònic*, de William Shakespeare. Lliure de Gràcia, Barcelona. 2000-2001. Direcció i adaptació: Àlex Rigola. Traducció: Salvador Oliva. Escenografia: Bibiana Puigdefàbregas. Vestuari: M. Rafa Serra. Espai sonor: Jordi Collet, Pep Ramon. Il·luminació: Maria Doménech. Coproducció con: Kronos Teatre, Festival d'Estiu de Barcelona Grec 2000.
- *Troilus i Cressida*, de William Shakespeare. Lliure de Gràcia, Barcelona. 2001-2002. Direcció: Xavier Albertí. Versió llibre: Lluís Cunillé. Música: Albert Llanes. Espai escènic i vestuari: Mònica Quintana. Il·luminació: Mingo Albir. Coproducció con: Festival d'Estiu de Barcelona Grec 2002, Bitò Produccions.
- *12 diuen Shakespeare*. Espai Lliure: 26-09-2002; Lliure de Gràcia: 21-11-2002; Teatre Fabià Puigserver: 23-12-2004. Idea i coordinació: Joan Ollé.
- *Juli Cèsar*, de William Shakespeare. Lliure de Gràcia, Teatre Fabià Puigserver, Barcelona. 2002-2003. Direcció i adaptació: Àlex Rigola. Traducció: Salvador Oliva. Escenografia: Bibiana Puigdefàbregas. Vestuari: M. Rafa Serra. Espai sonor: Jordi Collet. Cos i moviment: Ferran Carvajal. Il·luminació: Maria Doménech.
- *Romeu i Julieta*, de William Shakespeare. Teatre Fabià Puigserver. 2002-2003. Direcció: Josep Maria Mestres. Traducció: Miquel Descot. Música original i piano: Lluís Vidal. Espai escènic: Pep Duran. Vestuari: Nina Pawlowsky. Coreografia: Montse Colomer. Esgrima: Ricard Pous. Caracterització: Gemma Planchadell, Il·luminació: Xavier Clot.
- *Ricard 3r*, de William Shakespeare. Teatre Fabià Puigserver. 2004-2005. Direcció i adaptació: Àlex Rigola. Traducció: Salvador Oliva. Escenografia: Bibiana Puigdefàbregas. Vestuari: M. Rafa Serra. Música: Eugeni Roig. Il·luminació: Maria Doménech. Coproducció con: Teatro Español de Madrid.
- *Hamlet / La Tempesta*, de William Shakespeare. Teatre Fabià Puigserver. 2005-2006. Direcció i adaptació: Lluís Pasqual. Música Original: Joseph Maria Arrizabalaga. Escenografia: Paco Azorín. Vestuari: Isidre Prunas, César Olivar. Il·luminació: Wolfgang von Zoubeck. Coproducció con: Teatro Arriaga (Bilbao), Teatro Español (Madrid), 30º Festival de Barcelona Grec 2006.

- *Otel.lo*, de William Shakespeare. Teatre Fàbia Puigserver. 2006-2007. Direcció i adaptació: Carlota Subirós. Traducció: Miquel Desclot. Escenografia: Max Glaenzel y Estel Cristià. Vestuario: M. Rafa Serra. Caracterización: Esther Osuna. Iluminación: Mingo Albir. Música: Eugeni Roig. Sonido: Ramon Ciércoles. Coreografía: Iva Horvat y Carlota Subirós. Realización vídeo: Joan López Lloret.
- *Coriolà*, de William Shakespeare. Teatre Fàbia Puigserver. 2011-2012. Direcció i adaptació: Àlex Rigola. Traducció: Joan Sellent. Escenografia: Max Glaenzel. Vestuario Berta Riera y Georgina Viñolo. Protagonista: Joan Carreras. Coproducció: EL CANAL- Centre d'Arts Escèniques de Salt/Girona y Teatre Lliure.

Para la selección del conjunto de obras objeto de estudio, se ha considerado como criterios de inclusión/exclusión: estar basada en obra de Shakespeare, ser una producción propia, y haber sido montadas para y en espacios del Teatre Lliure. Así, *Lear o el somni d'una actriu* (1996) y *12 diuen Shakespeare* (2002) fueron descartadas porque no se basan en textos dramáticos de Shakespeare. *Julio César* (1988), *Hamlet* y *La Tempestad* (2005-2006), todas dirigidas por Lluís Pasqual, también fueron eliminadas, puesto que fueron creadas para otros espacios y otras compañías teatrales, no por el Lliure<sup>75</sup>. También fueron excluidos: *Hamlet* (1998-1999), dirigido por Lluís Homar, el nuevo *Titus Andrònic* (2000-2001), de Àlex Rigola, y *Troilus i Cressida*, de Xavier Albertí y versión libre de Lluís Cunillé, puesto que no son producciones totalmente propias del Teatre Lliure: no fueron creadas con los medios propios y/o para el espacio teatral donde fueron representadas, el Lliure de Gràcia.

De este modo, constituyen nuestro objeto de estudio las siguientes obras shakespearianas del Teatro Lliure, representadas entre los años 1977-2007: *Titus Andrònic* (1977), *Al vostre gust* (1983), *Juli Cèsar* (2002-2003), *Romeu i Julieta* (2002-2003), *Ricard 3r* (2004-2005) y *Otel.lo* (2006-2007). *Titus Andrònic* y *Al vostre gust* son las únicas puestas en escena shakespearianas que tuvieron el espacio escénico diseñado por Fabià Puigserver. Juntamente con estas dos, también la obra *Juli Cesar* fue montada en el Lliure de Gràcia. Tras la inauguración de la sala Fabià Puigserver y el cierre para reformas del Lliure de Gràcia, en 2003<sup>76</sup>, *Juli Cèsar*<sup>77</sup>, *Romeu i Julieta*, *Ricard 3r* y *Otel.lo* fueron representados en el nuevo espacio teatral.

Observando la trayectoria del Teatre Lliure, sobre todo en lo que se refiere a la dirección artística y a sus espacios teatrales, se puede reconocer tres periodos distintos, que serán considerados por cuestiones metodológicas:

- a) el periodo Fabià Puigserver / Lliure de Gràcia (1977-1991),

<sup>75</sup> A pesar de contar con la escenografía de Fabià Puigserver, *Julio Cesar* fue montado por Pasqual cuando éste era director del Centro Dramático Nacional, para dicha compañía y su teatro, el María Guerrero de Madrid. *Hamlet* y *La Tempestad* fueron montados en co-producción con el Teatro Arriaga, de Bilbao, y el Teatro Español, de Madrid, siendo solamente representados en el Teatre Fabià Puigserver por ocasión del 30º Festival de Barcelona Grec 2006.

<sup>76</sup> Por retrasos en las obras de rehabilitación del Lliure de Gràcia, el mismo reabrió el 30 de septiembre de 2010. Las obras de adecuación del local contemplaron los problemas estructurales del antiguo edificio, las normas de seguridad (entre ellas, contra los incendios), la insonorización de la sala, la accesibilidad a través de la eliminación de barreras arquitectónicas, la renovación de los servicios, camerinos y de la sala *miralls*, entre otros. Cf.: <[http://www.teatrelliure.com/documents/dossier\\_gracia\\_cas.pdf](http://www.teatrelliure.com/documents/dossier_gracia_cas.pdf)> Consultado en diciembre de 2010.

<sup>77</sup> *Juli Cèsar* es el único espectáculo representado tanto en el Lliure de Gràcia como en el Teatre Fabià Puigserver.

- b) el periodo post-Puigserver / Lliure de Gràcia (1991-2002), es decir, antes de la inauguración del nuevo teatro del Lliure,
- c) y el actual periodo del Teatre Fabià Puigserver en Montjuïc (2003-2007), antes de la reapertura del Lliure de Gràcia.

Se destaca aún que, a partir de los criterios utilizados para la selección del objeto de estudio, tenemos una muestra variada y significativa, que abarca distintos momentos de la producción del Teatre Lliure, con uso del Lliure de Gràcia y del Teatre Fabià Puigserver, dirección y espacio escénico de Fabià Puigserver y de varios otros directores artísticos y escenógrafos.

Con la definición del objeto de estudio, para el análisis de los textos espectaculares hay que tener en consideración que el posible “mensaje de la escena” es infinitamente móvil, fluido y tributario de los diversos códigos en juego en el espectáculo teatral. Por tanto, al posicionarnos delante de un texto espectacular, hallamos varias lecturas posibles, resultado de la confluencia de diversos campos del saber y de la perspectiva adoptada. Tal multiplicidad de abordajes nos obliga a elegir un determinado modo de aproximación, una línea de lectura del objeto de interés. Así, proponemos *una* lectura semiótica de los textos espectaculares –no la única posible, ni tampoco unívoca– basada y construida a partir de nuestro bagaje teórico, del aparato conceptual y metodológico adoptado en la investigación y de nuestro lugar de enunciación. Como bien dice Georges Banu, “la verdad no puede ser el fruto de una mirada simplemente frontal, directa, segura de sí misma, sino de una mirada móvil, que cambia de perspectiva. A la mirada fija se opone el dinamismo de una mirada apta para captar la ambigüedad contradictoria tanto del mundo como del arte”<sup>78</sup>. Así, el título de la tesis “La dramaturgia del espacio: una lectura de los Shakespeares del Teatre Lliure (1977-2007)” explicita y delimita la hipótesis de investigación, su enfoque y objeto de estudio.

## **8. Estructura de la tesis**

El cuerpo de la tesis se divide en dos partes: la primera contextualiza y conceptúa el teatro y la arquitectura, tal como los entendemos y los trataremos en la tesis. El primer capítulo, “Contexto teórico y crítico”, parte de la concepción de que el objeto artístico es indisoluble de su historia, de la teoría y de la crítica. Se plantean las cuestiones cruciales y se define el marco conceptual y el cruce de teorías por las que se mueve la tesis. Inicialmente, se busca elucidar el rol y la pertinencia de las teorías y enfoques de aproximación, y que tienen por objetivo guiar, dar coherencia y concreción al estudio. La Teatrológia apoya el desarrollo de la tesis, se discute acerca de, justificando la elección de la Semiología teatral como teoría base y la de un marco referencial interdisciplinar –que trabaja con conceptos del Teatro y la Arquitectura, de la Lingüística y la Literatura, de la Sociología, la Antropología y la Psicología, entre otros campos del conocimiento. Asimismo, se presenta la evolución teórica que ha pasado de tener en cuenta el *espacio de la dramaturgia* a considerar la *dramaturgia del*

---

<sup>78</sup> BANU, Georges. *Peter Brook. Hacia un teatro primero*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2005. p.9.

*espacio*, hipótesis base de la investigación. A continuación, se analiza la evolución histórica del teatro del siglo XX, desde la perspectiva de la Arquitectura, y sus consecuencias para las estructuras escénicas actuales. Se investiga cómo el espacio contemporáneo se relaciona con el teatro a la italiana, además de establecer hoy otros lugares teatrales. Por último, se discurre sobre el papel del público en el espectáculo, a través de los estudios culturales y de las teorías de la recepción, relacionándolo con la cuestión espacial. Es decir, se trata la interrelación entre escena y sala, lugar de la acción y lugar de la recepción, en suma, entre actores y espectadores.

En este segundo capítulo, "El teatro", se busca entender el concepto que se tiene acerca del Teatro como fenómeno social e histórico, con su ineludible carácter efímero. A partir de su evolución y papel en la sociedad y cultura del siglo XX, se debate el impacto que significó el surgimiento del cine y de la televisión. Tomando el fenómeno teatral como el resultado de las interrelaciones entre sus elementos, se presentan sus componentes escénicos, con sus características y especificidades. Por la importancia histórica que la Literatura tuvo en el desarrollo del teatro y por proponerse la tesis analizar obras dramáticas de Shakespeare, se discute acerca de sus interrelaciones con el Teatro. A partir del concepto de texto espectacular, se describe el fenómeno teatral, distinguiéndolo del texto dramático y de la puesta en escena. Si es cierto que el teatro se relaciona con diversas áreas y lenguajes artísticos, se trata de explicitar las interrelaciones entre Arquitectura y Teatro. Finalmente, se presenta una contextualización cultural, a través de la llamada "sociedad del espectáculo", considerando el teatro actual desde la perspectiva espacial, en un paralelo con la arquitectura contemporánea.

El tercer capítulo, "El espacio", parte de la investigación histórica que intenta dar cuenta de este concepto, estableciendo los fundamentos teóricos del objeto de estudio de la tesis. Se discute el espacio desde la perspectiva de las Ciencias y de la Filosofía, de las Artes, de la Arquitectura y del Teatro, demarcando su papel en la sociedad contemporánea. También se distinguen y se fundamentan los conceptos de "espacio" y de "lugar". Así, se busca aunar los principales estudios de un sistema de pensamiento sobre el espacio del teatro, y se identifican y definen sus principales acepciones: espacio teatral, espacio escénico, espacio dramático, etc. Por último, se discute el concepto de escenografía y la relevancia de la componente espacial en el espectáculo teatral.

La segunda parte de la tesis trata y analiza el objeto de estudio: Shakespeare, el Teatre Lliure y los seis montajes escogidos. En "Hacia Shakespeare en Catalunya", se examina la interrelación entre la dramaturgia y el espacio renacentista inglés que formó parte de la praxis teatral del dramaturgo, y la relación entre aquél espacio teatral y el contemporáneo. Se ha buscado abordar el significado de Shakespeare, situándolo en su tiempo, en la historia del teatro, en el teatro contemporáneo, y finalmente en la cultura catalana. Más allá de quién fue Shakespeare y de qué significa, está el hecho incontestable de que "Shakespeare", por sí solo, no quiere decir nada: no significa nada si no es representado, traducido, adaptado, interpretado, comprendido. En definitiva, su semántica reside no en el *qué*, sino en el *cómo*, presentada en los montajes contemporáneos de sus obras.



El segundo capítulo, "El Teatre Lliure en Catalunya", se aborda la permeabilidad e interrelación entre una triple perspectiva: europea, española y catalana. Se parte del contexto histórico, político, social y cultural de la segunda posguerra –ahí incluidas las neovanguardias teatrales–, para llegar al centro de la transición democrática española, al ambiente cultural y el teatro independiente catalán, con sus especificidades en lengua y teatro, territorio y arquitectura. Se traza la trayectoria del Teatre Lliure –uno de los principales representantes del teatro catalán en el panorama actual de las artes escénicas– desde sus inicios y fundación. La tesis explora los pilares de su praxis teatral: el teatro de repertorio (en catalán), la recuperación de textos clásicos de la dramaturgia mundial y la cuestión espacial. Para comprender su praxis y su trabajo espacial, se aborda la importancia de la figura de Fabià Puigserver, tanto como escenógrafo, director artístico y fundador del Lliure, como en el panorama catalán y español teatral de las primeras décadas de apertura política. Luego, se analiza el Teatre Lliure y su arquitectura teatral: el Lliure de Gràcia (antigua cooperativa La Lleialtat), el "espai lliure", y el nuevo Teatre Fabià Puigserver (antiguo Palau de l'Agricultura de Montjuïc), un "espai flexible".

El último capítulo de la tesis, "Una lectura del espacio", ha sido concebido en términos hermenéuticos, como una búsqueda de sentidos del espacio de Shakespeare para el teatro contemporáneo. Se analiza cada uno de los seis espectáculos del Teatre Lliure montados en el marco temporal de treinta años (1977-2007), a partir de obras de Shakespeare. Por razones metodológicas, se distinguen los montajes en tres períodos: Fabià Puigserver/Lliure de Gràcia; Post-Fabià Puigserver/Lliure de Gràcia; Teatre Fabià Puigserver (2003-2007). El análisis y la lectura presentada pasan no sólo por los fenómenos y aspectos escénicos, sino también por la consideración del contexto histórico y sociocultural original de cada obra y de las características sociopolíticas actuales. En este recorrido observamos aun cómo la obra de Shakespeare se integra espacialmente en el contexto teatral catalán contemporáneo: un "*trencaclosques*" complejo y original. El apartado está ilustrado con un significativo material gráfico –gran parte de ello inédito– que sirve de base al análisis, tales como: fotos, bocetos, dibujos y perspectivas, etc. En el anexo se encuentra un DVD con escenas seleccionadas de las obras analizadas.

Por último, en las conclusiones del trabajo, se sintetizan las ideas desarrolladas a partir del marco teórico-crítico y de la hipótesis de investigación. Se verifica la correspondencia entre los planteamientos previos, los objetivos propuestos y el análisis del objeto de estudio. En definitiva, a través de los procedimientos metodológicos descritos, se ha analizado *si* y *cómo* el espacio se convierte en creador, portador y transformador de sus propias significaciones, en cada uno de los montajes, de forma independiente unos de los otros. Se ha buscado realizar algunos aportes en cuanto al examen del concepto de la dramaturgia del espacio en el teatro catalán contemporáneo.

## **PARTE I**

### **1. CONTEXTO TEÓRICO Y CRÍTICO**

Este primer capítulo parte de la concepción de que el análisis del objeto artístico es indisoluble de su historia, teoría y crítica. Se plantean las cuestiones cruciales y se define el marco conceptual y el cruce de teorías por las que se mueve la tesis. Se busca elucidar el rol y la pertinencia de las teorías y tendencias críticas, así como los enfoques de aproximación, que tienen por objetivo guiar, dar coherencia y concreción al estudio.

En el estudio de la Teatrología y para apoyar el desarrollo de la tesis, se discute acerca de la Semiótica teatral, buscando justificar tanto su elección como base teórica, como la de un marco referencial interdisciplinar –que trabaja con conceptos del Teatro y la Arquitectura, de la Teoría literaria y Literatura, de la Sociología, la Antropología y la Psicología, entre otros campos del conocimiento.

En este contexto, se presenta la evolución teórica que ha pasado de tener en cuenta el *espacio de la dramaturgia* para considerar el concepto de *dramaturgia del espacio*, hipótesis base de la investigación. A continuación, se analiza la evolución histórica del teatro del siglo XX, desde la perspectiva de la Arquitectura, y sus consecuencias para las estructuras escénicas actuales. Se investiga cómo el espacio contemporáneo se relaciona con el teatro a la italiana, además de establecer hoy otros lugares teatrales.

Por último, se discurre sobre el papel del público en el espectáculo, a través de los estudios culturales y de las teorías de la recepción, relacionándolo con la cuestión espacial. Es decir, se trata la interrelación entre escena y sala, lugar de la acción y lugar de la recepción, en suma, entre actores y espectadores.

### 1.1. Consideraciones sobre la teoría y las tendencias críticas

¿Qué es arte? Éste puede ser considerado un interrogante sin respuesta; o al menos sin una contestación satisfactoria, que zanje el tema. Antes de hablar de teorías de la Arquitectura y del Teatro, se debe remarcar que el presente trabajo trata del análisis de obras de arte, aunque tampoco tiene la pretensión de responder dicha cuestión, que superaría con creces el objetivo de la tesis doctoral.

Si los objetos artísticos son obras de arte mientras sean admitidos como tales por una teoría, una normativa estética o una reflexión histórica –fundamentados por instituciones oficiales como las academias y museos, por la crítica de arte y por la historia del arte<sup>1</sup>–, el primer problema que enfrentamos es el de la definición de “arte” o de “obra de arte”. En su *Crítica del Juicio*<sup>2</sup>, Kant presentó la idea de una “belleza pura”, necesaria, desinteresada y capaz de proporcionar satisfacción universal, cuya finalidad no es concreta ni tampoco objetiva. El siglo XIX comulgó con esta definición idealizada del arte y la noción de obra artística como objeto portador de un valor universal, propio y desinteresado, la legítima expresión de la capacidad y sensibilidad del artista. A éste, el academicismo burgués otorgó la responsabilidad de expresar la verdadera naturaleza de las cosas, resistiendo y perpetuándolas como verdades universales y duraderas<sup>3</sup>. Sin embargo, ya en el siglo XX se vio como la noción del artista como genio encargado de atribuir sentido a las cosas y a los hechos fue sustituida por conceptos bastante más cercanos a nuestro día-a-día, como esclarece José Fernández Arenas al afirmar que “el arte es simplemente eso, sin necesidad de acudir a explicaciones abstractas como belleza o genio creador”<sup>4</sup>. Para la tesis, se toma el concepto de arte a partir de consideraciones como éstas, ya liberadas de los vestigios del idealismo decimonónico, y más próximos de una actividad que se asume como expresión de una forma particular del conocimiento y sensibilidad humana, estrechamente vinculada a su contexto sociocultural.

Para Fernández Arenas, *arte* es aun “todo sistema que modifique los comportamientos visuales, sonoros o táctiles del individuo, de una manera prevista por el artista”<sup>5</sup>. Pese a que, desde nuestro punto de vista, fuese más acertado sustituir el término “previsto” por “intencional”, sobre todo para el arte contemporáneo en el que conceptos como tradición y previsibilidad son reemplazados por innovación y espontaneidad. Así, el agotamiento de viejos enfoques lleva al advenimiento de nuevas sensibilidades, a la creación y renovación. En el anhelo por ofrecer respuestas a procesos sociales cada vez más dinámicos, permanece la conexión fundamental entre arte, sociedad y ser humano.

Desde la sociología del arte, Pierre Francastel define la condición de la obra de arte como un objeto

---

<sup>1</sup> FERNÁNDEZ ARENAS, José. Introducción. En: FERNÁNDEZ ARENAS, José (coord.). *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1988. p.7-8.

<sup>2</sup> Cf.: KANT, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Barcelona: Espasa Libros, 2006.

<sup>3</sup> AIRES, Almeida. *Teorias Essencialistas da Arte*. Disponible en: <<http://fildalinguagem.no.sapo.pt/aires.pdf>>. Consultado en: Junio 2011.

<sup>4</sup> FERNÁNDEZ ARENAS, Op. cit., 1988, p.7.

<sup>5</sup> Ibídem, p.40.

portador de significación sobre el que se proyectan ideas, mitos, etc., que se articulan con un lenguaje, las capacidades técnicas y las necesidades simbólicas de una determinada sociedad. Así, la obra artística está constituida por una serie de nociones y operaciones analíticas que demuestran su naturaleza como un verdadero pensamiento poseedor de un lenguaje, capaz de dar cuenta de la coexistencia de estructuras de representación y percepción, que tienen una extensión temporal: así, pasado y presente confluyen sobre una misma obra<sup>6</sup>.

Sin embargo, a partir de los movimientos de las vanguardias, ha quedado patente una crisis que atinge las artes<sup>7</sup>. Según Michel Foucault, desde el siglo XIX el lenguaje<sup>8</sup> fue encerrándose en sí mismo, convirtiéndose en mero objeto de conocimiento, autorreferencial y silencioso: "Las palabras dejaron de entrecruzarse con las representaciones y de cuadrar espontáneamente el conocimiento de las cosas"<sup>9</sup>. El lenguaje ha dejado de ser entendido como *representación* –característica heredada de la Edad Clásica– y se ha vuelto *significación*. Si anteriormente sirvió para nombrar, ordenar, clasificar, ahora se hace discurso, objeto de estudio crítico.

Para comprender estos procesos que se relacionan con el fenómeno teatral –en la que se inserta la presente tesis–, por un lado, se ha buscado dilucidar los mecanismos de producción de sentido; por otro, pese a problemática que supone el estudio del teatro como objeto científico, se ha intentado definir y conceptualizar el marco teórico y metodológico interdisciplinar adoptado por la tesis. A partir de la semiótica como marco referencial y de la arquitectura como lugar teórico de enunciación, se ha pretendido mantener siempre la vinculación con la dimensión significativa del entramado histórico-social donde se produce el objeto y con las particularidades de la cultura que lo materializa. Así, si es cierto que el público comparece para (re)ver enredos teatrales que ya cuentan centenares de años, también es verdad que, al hacerlo, él se reconoce en la puesta en escena contemporánea –lo que justifica la búsqueda de la comprensión de la dinámica teatral y creativa, emprendida por la teoría y crítica actual.

En el discurso teórico y filosófico sobre el arte, la primera idea que se discute es la de *artificio* –que en el caso del arte teatral puede tomar otros nombres, tales como simulación, simulacro o ficción. Este concepto mantiene una dialéctica con el principio epistémico que considera la *verdad* o lo *real* como fin regulador en la valoración de los procesos cognitivos. Sin entrar a intentar definir qué es lo real,

---

<sup>6</sup> Cf.: FRANCASTEL, Pierre. *Sociología del Arte*. Madrid: Alianza, 1990.

<sup>7</sup> LOTMAN, Yuri M. El arte como lenguaje. p.17-46. En: *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1982. p.18. Lotman define lenguaje como cualquier sistema que sirva a los fines de comunicación y que emplee signos ordenados de un modo particular. Todo lenguaje posee unas reglas determinadas de combinación de estos signos, es decir, una estructura con su propia jerarquización. El autor define el arte como lenguaje, determinando así que el arte también posee unos signos que constituyen su "vocabulario".

<sup>8</sup> El alemán Friedrich Nietzsche fue uno de los primeros pensadores en plantear la cuestión del lenguaje desde la filosofía, seguido de cerca por otros como Bertrand Russell, Ferdinand de Saussure, Noam Chomsky o Claude Lévi-Strauss, que preconizaron una nueva conciencia lingüística a partir del formalismo o del estructuralismo. Nació así una voluntad de correspondencia y coherencia entre el lenguaje y el pensamiento, entre las ideas y sus manifestaciones. Cf.: VALVERDE, José María. La conciencia del lenguaje. p.291-307. En: *Vida y muerte de las ideas. Pequeña historia del pensamiento occidental*. Barcelona: Ariel, 1999.

<sup>9</sup> FOUCAULT, Michel. El hombre y sus dobles. p.295-333. En: *Las palabras y las cosas*. México DF: Siglo Veintiuno, 1991. p.296.

cabe plantearse algunas cuestiones: ¿Es designio del arte representar o recrear lo real? ¿O lo sería aún crear otras realidades? La presente tesis se dedicará a la discusión de estos temas, entre otros.

Al tratarse de una estructura de compleja construcción de sentido, el teatro se presenta al abordaje científico cargado de problemáticas y debates sobre su *episteme*. La multiplicidad y complejidad de sus componentes han propiciado una diversidad de enfoques sobre su dimensión escénica y sobre la interrelación que establece con la esfera histórica y/o con la dimensión socio-cultural. De acuerdo con Hans-Thies Lehmann, entendemos que el arte en general, y en particular el teatro, imbricado en la sociedad de variadas formas –que van desde el hecho social de la producción hasta la manera de recepción colectiva– se halla en el campo de la *práctica real socio-simbólica*<sup>10</sup>. Así, en la tesis, para el análisis de los objetos de estudio, se ha adoptado la teoría teatral a partir de un marco teórico-conceptual interdisciplinar, con un enfoque fundamentalmente espectacular y escénico, con el espacio como elemento unificador. Este marco recibe aportes de la Semiótica, Literatura, Lingüística, Filosofía, Sociología, Antropología, Fenomenología, Psicoanálisis, además, por supuesto, de la Arquitectura y de las Artes Escénicas, superando una visión metodológica única<sup>11</sup>.

## 1.2. Semiótica teatral

El teatro no es un mundo lleno de signos miméticos, sino un relato formado a partir de signos. Patrice Pavis<sup>12</sup>.

La relación entre el teatro y la semiótica es inequívoca. El signo escénico no tiene necesidad de un soporte material –papel, lienzo o película–, puesto que es en sí un objeto en el mundo, situado en un lugar concreto en el escenario, idéntico o funcionalmente semejante al objeto material al que representa. Como explica Umberto Eco,

todo signo teatral es a la vez indicio e icono (a veces también símbolo): icono, por ser el teatro una producción-reproducción de las acciones humanas; indicio, puesto que todo elemento de la representación se inserta en una serie en la que adquiere su sentido; el rasgo más inocente, el más gratuito en apariencia, tiende a ser percibido por el espectador como indicio de elementos por aparecer, aunque la expectación quede luego defraudada<sup>13</sup>.

La representación posibilita la simultaneidad de los signos, que permite la expresión de varios significados a la vez, el entrelazamiento de diversos discursos, la sustitución de un signo por otro, etc. Es decir, si todo es signo en la representación teatral, tanto la palabra como los sistemas de

---

<sup>10</sup> LEHMANN, Hans-Thies. El teatro posdramático: una introducción. En: *Telón de Fondo*. Revista de Teoría y Crítica Teatral. N.12, diciembre 2010. p.5. Disponible en: <<http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero12/articulo/318/el-teatro-posdramatico-una-introduccion-.html>>. Consultado en: Abril 2012.

<sup>11</sup> Ante la problemática “metodología” versus “objeto teatral” como una estructura textual compleja, cabe reflexionar que la búsqueda de una línea metodológica única y/o totalizadora nos parece bastante inadecuada –ya sea por su carácter utópico o por su inutilidad.

<sup>12</sup> PAVIS, Patrice. *El análisis de los espectáculos*. Teatro, mimo, danza, cine. Barcelona: Paidós, 2000. p.37.

<sup>13</sup> ECO, Umberto. *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen, 1999. p.22.

significación no lingüísticos conforman un conjunto de naturaleza diversa que comunica un sentido<sup>14</sup>. De ahí se desprende que, en el teatro, más importante que el signo en sí, es la interrelación entre ellos. Pese a no tener una unidad mínima significativa (teatral), al nivel sígnico, tampoco un sistema de signos propios, aislables, específicos de su lenguaje, o leyes específicas que rijan su asociación, es el propio sistema de combinación, de interrelación, lo que puede ser aislado y debe ser el objeto de estudio de un abordaje semiológico<sup>15</sup>.

La semiología teatral se estableció fácilmente como disciplina dominante porque el teatro sentía la necesidad –perceptible desde Artaud– de ser tratado *en y por sí mismo*, como un lenguaje autónomo y no como una “sucursal” de la literatura. Desde los estudiosos del Círculo de Praga se buscó identificar, clasificar y describir los signos teatrales, su funcionamiento en la puesta en escena y las principales formas según las que esos signos se integran a la jerarquía del espectáculo. A partir de los años sesenta, la principal preocupación de la semiótica teatral ha sido cambiar radicalmente la perspectiva, poniendo el punto de partida en el escenario y examinando el texto en el contexto de su enunciación escénica<sup>16</sup>. Al final de la década, el teatro pasó a ser visto como un “laboratorio de semióticas contrastantes”<sup>17</sup>, donde cada signo se refiere a la realidad, pero ninguno la captura en su totalidad. En la definición de Roland Barthes, de 1964, el teatro es un tipo de “máquina cibernética” que es un campo privilegiado para la investigación semiótica por su “polifonía informativa” y “densidad de signos”: “Las relaciones del código y del juego, (...) en la naturaleza (...) del signo teatral, son variaciones significantes de este signo, sujeciones de encadenamiento, denotación y connotación del mensaje, todos estos problemas fundamentales de la semiología están presentes en el teatro”<sup>18</sup>.

Por otra parte, el proceso de recepción –las estructuras mentales y sociológicas del público, y su contribución a la constitución del sentido del espectáculo– que estuvo descuidado hasta la década de los setenta por parte de la semiótica teatral<sup>19</sup>, se debió a la influencia del pensamiento binario saussuriano, cuyo modelo ignora el tercero y necesario elemento de la significación: el interpretante,

---

<sup>14</sup> Todo lo que entra a formar parte del espectáculo -como signo artificial- adquiere un significado complementario respecto a la función directa del objeto.

<sup>15</sup> De acuerdo con el estudioso polaco Tadeusz Kowzan, la semiología postulada por Saussure, y antes por Peirce, fue aplicada en varios campos científicos, pero siguió desaprovechada por el teatro. En 1968, Kowzan publicó el artículo *Le signe au théâtre*, retomando la herencia del estructuralismo de la Escuela de Praga y aplicando el análisis semiótico en el terreno de las artes, particularmente, en el teatro. Kowzan clasificó los trece componentes del espectáculo: signos visuales con referencia al actor en su expresión corporal (mímica, gesto, movimiento), a su apariencia exterior (maquillaje, peinado, vestuario) o al aspecto del espacio escénico (accesorios, decoración, iluminación), y signos auditivos articulados por el actor (palabra, tono) o exteriores a él (música, sonido). Cf. KOWZAN, Tadeusz. O signo no teatro. In: GUINSBURG, J., COELHO NETTO, T., CARDOSO, R. C. (org). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

<sup>16</sup> PAVIS, Op. cit., 2000, p.28.

<sup>17</sup> CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: UNESP, 1997. p.472.

<sup>18</sup> BARTHES, Roland. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1977. p.310.

<sup>19</sup> Pese a que algunos teóricos ya se habían dedicado a tal tema anteriormente, como Barthes que en su ensayo de *Communications* (1966) habla de un autor material que no se confunde con el narrador, o incluso los teóricos de la tradición de la hermenéutica y de la fenomenología, la teoría teatral tardó en cambiar en este sentido. Cf.: ECO, Umberto. *Intentio lectoris: apontamentos sobre a semiótica da recepção*. En: *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

presente en el triadismo peirciano<sup>20</sup>. Sólo a partir de la superación de la semiótica taxonómica y fragmentadora, es que el teatro pudo abrirse a la recepción, dirigiéndose al interpretante históricamente determinado<sup>21</sup>.

Sin embargo, bastante antes del establecimiento de las teorías de la recepción, tal como las entendemos hoy, el filósofo alemán Walter Benjamin escribió el ensayo *El autor como productor* (1934), donde analizaba el teatro épico de Brecht y su capacidad de romper con la pasividad, convirtiendo los espectadores en “colaboradores”, pues frente a situaciones incompletas provocadas por la obra, éstos tienen que posicionarse<sup>22</sup>. Dos años después, Benjamin volvería a la cuestión de la recepción en un ensayo crucial en la estética del siglo pasado *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), con una reflexión acerca de la obra artística, donde afirma que ésta se sitúa en el cruce de tres líneas evolutivas: la elaboración técnica, la elaboración de las formas de la tradición y la elaboración de las formas de recepción<sup>23</sup>. “A lo largo de amplios periodos históricos, las características de la percepción sensorial de las comunidades humanas van cambiando a medida que cambia su modo global de existencia”<sup>24</sup>.

En este proceso de elaboración de la recepción, es relevante no sólo el lenguaje, sino también los soportes y medios empleados –como, por ejemplo, el espacio– pues en ellos están tanto la historia como sus procedimientos. El filósofo alemán presenta dos formas de percepción de la obra de arte –la recepción táctil y la recepción óptica– cuyos fundamentos están relacionados con las ideas de distracción y recogimiento. Quien se recoge delante de una obra de arte establece una relación tan íntima que, prácticamente, se disuelve, penetrándola. Esta intimidad se basa en un componente conectado a la contemplación que, por su parte, posee un fundamento óptico. Por otro lado, en la distracción, la obra de arte adentra el observador que la envuelve, la moldea y la absorbe. En ese sentido, la obra se percibe de una forma más general y, en parte, dispersa. La relación entre el observador y la obra ocurre mucho más en función del hábito que de la atención. La recepción pasa menos por la componente predominantemente óptica y comprende un campo más cenestésico, que se categoriza como táctil –aunque en este sentido también hablamos de percepción espacial:

En cuanto a la arquitectura, esta última determina en gran medida incluso la recepción óptica. La cual tiene lugar, de suyo, mucho menos en una atención tensa que en una advertencia ocasional. Pero en determinadas circunstancias esta recepción formada en la arquitectura tiene valor canónico. Porque las tareas que en tiempos de cambio se le imponen al aparato perceptivo del hombre no pueden resolverse por la vía meramente óptica, esto es por la de la contemplación. Poco a poco quedan vencidas por la costumbre (bajo la guía de la recepción táctil)<sup>25</sup>.

---

<sup>20</sup> La ruptura con el modelo binario de signo de Saussure abrió la posibilidad de un modelo terciario sobre la significación, más próximo al modelo de Peirce. Al alejarse del modelo binario, el signo se acerca a la noción de producción de sentido y se vincula con la teoría generativo-transformacional que se desarrolla, no en un marco descriptivo taxonómico, sino en la articulación entre el sentido y sus procesos socioculturales.

<sup>21</sup> ECO, Op. cit., 1995, p.4.

<sup>22</sup> BENJAMIN, Walter. El autor como productor. p.115-134. En: *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus, 1998.

<sup>23</sup> PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, Brasília: CNPq, 1987. p.2.

<sup>24</sup> BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. p.15-57. En: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus Ediciones, 1982.

<sup>25</sup> Ibídem, p.193.

Esta vía de doble sentido entre distracción y recogimiento, entre táctil y óptico se constituye como un operador interesante para el análisis de los modos por los que se concibe el espacio de la representación teatral. En la representación, el individuo “esquematiza” la realidad y construye su pensamiento a través de los signos recibidos. La recepción y experimentación afectan todos los sentidos –son cenestésicas–, instaurando un diálogo permanente que modifica tanto el papel de la obra como del espectador<sup>26</sup>. Sin embargo, como recuerda Julio Plaza, “a palavra *sentido* é tão enganosa quanto o conceito de *sensação*, pois não existem sentidos departamentalizados, mas sinestesia como inter-relação de todos os sentidos. A sinestesia, como sensibilidade integrada ao movimento e inter-relação dos sentidos, garante-nos a apreensão do real”<sup>27</sup>. Cabe considerar que sinestesia y memoria son dos conceptos que “permean” el proceso y posibilitan la comunicación con el entorno, que permiten establecer las claves culturales pertinentes en eventos tales como el teatro.

Estos conceptos elaborados por Walter Benjamin tan precozmente serían recuperados varias décadas más tarde. Mientras en las primeras décadas del siglo XX el estructuralismo se ocupó esencialmente de la categorización y de las leyes que rigen los sistemas que organizan el texto literario y espectacular, separando el signo del referente, a partir de mediados de los sesenta, el post-estructuralismo dio un paso más y separó el significante del significado. Se dejó de ver la obra como una entidad cerrada, con significaciones definidas y se pasó a un interminable juego pluralístico de significantes que jamás pueden ser incautados en torno a un único centro, esencia o significación, donde el tiempo, la historia y la cultura juegan un papel fundamental. Jacques Derrida señaló que ningún sentido puede ser determinado fuera de un contexto, mientras que ningún contexto permite la saturación de sentido<sup>28</sup>. El post-estructuralismo se abrió hacia nuevas problemáticas, abarcando estudios sobre el feminismo, la alteridad, la metafísica y el psicoanálisis. Aproximaciones como las operaciones deconstructivistas de Derrida, la metafísica de Nietzsche, las teorías del filósofo Michel Foucault, los escritos del psicoanalista Jacques Lacan y de la filósofa y crítica feminista Julia Kristeva, desestabilizaron el sistema anterior, revelando la representación y el espectador como sistemas de signos culturales o flujos de deseo<sup>29</sup>.

Después del salto dado en los años setenta en las investigaciones acerca de la estética de la recepción, en la década siguiente la semiótica perdió gran parte de su fuerza y agudeza, inmovilizada por puntos muertos teóricos y metodológicos. La crítica a un teatro de los signos pasó a ser realizada por la fenomenología, que ve el espectáculo y su percepción como algo global, lo que torna todo corte semiológico injustificable<sup>30</sup>. Como dijo Merleau-Ponty, “es imposible (...) descomponer una percepción y transformarla en un conjunto de sensaciones porque el conjunto es anterior a las partes”<sup>31</sup>. El

---

<sup>26</sup> Cf.: RODRIGUES, Cristiano Cezarino. *O espaço do jogo. Espaço cênico teatro contemporâneo*. Belo Horizonte: NPGAU, Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. (Tesis de Máster).

<sup>27</sup> PLAZA, Op. cit., 1987, p.46.

<sup>28</sup> DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*, 1989. Citado en: CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997. p.142-153 passim.

<sup>29</sup> CARLSON, Op. cit., 1997, p.516-517.

<sup>30</sup> PAVIS, Op. cit., 2000, p.10-12.

<sup>31</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 1975. PAVIS, Op. cit., 2000, p.32.



enfoque pasó a recaer no tanto sobre los distintos elementos que componen el fenómeno teatral, sino en el complejo sistema de relaciones que los une y los transforma. Según Pavis, es más importante buscar síntesis antes que claves de lectura de los espectáculos<sup>32</sup>.

Em lugar de decompor a percepção, de sequenciar as sensações, de multiplicar os sentidos e, logo, de fragmentar arbitrariamente o significante para traduzi-lo em significados possíveis, concebemos antes os significantes como elementos à espera de significados possíveis e repensamos a noção de signos individualizados para estabelecer séries de signos agrupados segundo um processo que poderíamos descrever como vetorização, onde cada signo só tem sentido na dinâmica que o relaciona a outros<sup>33</sup>.

En ese periodo, nuevas aproximaciones fueron ofrecidas al panorama de la crítica teatral europea, destacándose los estudios de Erika Fischer-Lichte<sup>34</sup>, Fernando de Toro<sup>35</sup> y María del Carmen Bobes Naves<sup>36</sup>. Para llegar al punto teórico y crítico donde nos encontramos hoy han sido fundamentales las ideas de Steen Jansen<sup>37</sup>, Franco Ruffini<sup>38</sup>, Patrice Pavis<sup>39</sup>, Anne Ubersfeld<sup>40</sup> y Marco de Marinis<sup>41</sup>, claves para la investigación que proponemos y para la aproximación que nos interesa. Estos autores cambiaron la polaridad del enfoque, del texto literario a las características concretas del espectáculo, e investigando la naturaleza del fenómeno teatral y estableciendo las bases teóricas para una semiótica del teatro<sup>42</sup>. En esta tesis, se ha adoptado la perspectiva de la estética de la recepción, considerando las implicaciones dinámicas del espectáculo, con su texto, tiempo, espacio, escena y objeto teatral, actor, director y espectador. Por otro lado, se ha tratado de desarrollar una pragmática de la comunicación teatral, englobando el contexto histórico y sociológico tanto de la realización escénica como de la recepción. Así, al sintetizar las opciones de actuación, las elecciones dramatúrgicas y las líneas de fuerzas de la representación, la puesta en escena se convierte en el foco de los análisis semióticos. Para comprender mejor el estado del arte y la línea de nuestra investigación, se debe

---

<sup>32</sup> PAVIS, Op. cit., 2000, p.32.

<sup>33</sup> Ibídem, p.13.

<sup>34</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco Libros, 1999. (*Semiotik der Theaters*, 1983).

<sup>35</sup> DE TORO, Fernando. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna, 1990.

<sup>36</sup> BOBES NAVES, María del Carmen. *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros, 1997. BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiótica de la escena*. Madrid: Arco Libros, 2001.

<sup>37</sup> Cf.: JANSEN, Steen. *Appunti per l'analisi dello spettacolo*. Urbino: Centro Internazionale di Semiotica e Linguística, Working Paper 68, 1977.

<sup>38</sup> Cf.: RUFFINI, Franco. *Semiótica del testo: l'esempio teatro*. Roma: Bulzoni, 1978.

<sup>39</sup> Cf.: PAVIS, Patrice. Producció i recepció en el teatre: la concretització del text dramàtic i espectacular. En: *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*. Barcelona: Edicions 62, 1983-n.26, gener 1983, p.7-60. PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ed. Paidós, 1998. PAVIS, Patrice. *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago: Arcis, 1998. PAVIS, Patrice. *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana: Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, 1994. PAVIS, Patrice. *El análisis de los espectáculos*. Teatro, mimo, danza, cine. Barcelona: Paidós, 2000. PAVIS, Patrice. *La mise en scène contemporaine: origines, tendances, perspectives*. Paris: Armand Colin, 2007.

<sup>40</sup> Cf.: UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Murcia: Cátedra, 1989. UBERSFELD, Anne. *Escuela del espectador*. Trad. Silvia Ramos. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1996. Serie Teoría y Práctica del Teatro, nº12. BANU, George; UBERSFELD, Anne. *L'espace teatral: recherches dans la mise en scène d'aujourd'hui*. Paris: Centre National de Documentation Pédagogique, 1979.

<sup>41</sup> DE MARINIS, Marco. *Semiotica del teatro*. L'analisi testuale dello spettacolo. Milano: Bompiani, 1982. DE MARINIS, Marco. Semiotica del teatro: una disciplina al vivo? p.123-128. En: *Versus*, v.34. Milano: Bompiani, jan-abr. 1983. DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997. DE MARINIS, Marco. *In cerca dell'attore. Un bilancio del novecento teatrale*. Roma: Bulzoni, 2000.

<sup>42</sup> VALENTINI, Valentina. *Després del Teatre Modern*. Barcelona: Institut del Teatre, 1991. p.25.

tener en cuenta también los trabajos de directores de escena tales como Peter Brook<sup>43</sup>, Jerzy Grotowski<sup>44</sup>, Josef Svoboda<sup>45</sup> o Giorgio Strehler<sup>46</sup>, que serán vistos más adelante.

A partir de los ochenta, por tanto, a la semiótica teatral le interesaban la representación teatral, las relaciones entre ésta y el texto, y la dinámica de la recepción por parte del público. La semiótica teatral ha pasado a ocuparse del estudio de la producción, organización y recepción de los signos del texto espectacular, centrada en el sentido del *proceso teatral*; es decir, desde la lectura del texto dramático, al principio del montaje de la obra, hasta la labor de recepción e interpretación del espectador. Por tanto, la semiótica teatral es hoy una teoría sincrética, que abarca los varios lenguajes y códigos en manifiesto, y funciona como lugar de encuentro de otras teorías<sup>47</sup>, a partir de una interdisciplinariedad que se vale de la tradición hermenéutica y fenomenológica, además de la sociocrítica y de los estudios culturales.

### 1.3. Teatrología<sup>48</sup>

La teatrología surgió en los años sesenta como una disciplina científica que estudia el teatro, desde la antigüedad hasta la actualidad, teniendo en cuenta su especificidad, lenguaje autónomo y carácter efímero. En su desarrollo histórico ocurrió un cambio gradual que amplió su alcance, abarcando también a las artes escénicas en general, en todas sus formas, ámbitos y aspectos. Su objeto de estudio está constituido por el conjunto de los lenguajes y prácticas artísticas que pueden intervenir en el espectáculo y en el público, lo que engloba dramaturgia, escenografía, puesta en escena, técnicas del actor y dirección.

La teatrología empezó a conformarse como disciplina principalmente en Francia e Italia. Desde sus principios, utilizó la semiótica aplicándola no sólo al texto literario, sino también a los diversos elementos de la puesta en escena. A partir de ahí, adquirió el fundamento teórico-metodológico sobre el que pudo desarrollarse como ciencia<sup>49</sup>. Sin embargo, y tal como se ha observado, fue a partir de las investigaciones teatrales de Pavis, Ubersfeld y de Marinis, que la teatrología pasó a abarcar también el análisis del contexto de la sociedad en la que se realiza un montaje escénico, definiéndose como una

---

<sup>43</sup> BROOK, Peter. *La puerta abierta* – reflexiones sobre la interpretación y el teatro. Barcelona: Editorial Alba, 1994. BROOK, Peter. *El espacio vacío*. Barcelona: Ediciones Península, 2001. BROOK, Peter. *Hilos de tiempo*. Madrid: Siruela, 2003. BROOK, Peter. *Más allá del espacio vacío*. Escritos sobre teatro, cine y ópera. 1947-1987. Barcelona: Alba Editorial, 2004.

<sup>44</sup> GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1968.

<sup>45</sup> SVOBODA, Josef. (A cura di: Elena de Angeli). *I segreti dello spazio teatrale*. Milano: Ubulibri, 1997.

<sup>46</sup> STREHLER, Giorgio. *Inscenare Shakespeare*. Roma: Bulzoni Editore, 1992.

<sup>47</sup> PAVIS, Op. cit., 1998, p.350-351.

<sup>48</sup> Aunque muchos autores utilicen el término "teatralogía", preferimos "teatrología", que consta en el Diccionario de la Real Academia Española desde su "Avance de la vigésima tercera edición". Disponible en: <www.rae.es> Consultado en: Junio 2011.

<sup>49</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. La ciencia teatral en la actualidad. El giro performativo en las ciencias de la cultura. Ponencia presentada en el simposio: *Estructura y función de procesos de intercambio cultural en el teatro popular contemporáneo de México, Perú y Colombia. El teatro como modelo de entendimiento intercultural*. México D.F.: Universidad Libre de Berlín, Claustro de Sor Juana, noviembre 1999.

disciplina socio-antropológica, que tiene por objetivo una relación social concreta, y un punto de vista histórico y sociológico.

En la tesis, se ha buscado tener en cuenta los diversos lenguajes de la puesta en escena, ampliando la comprensión de la praxis teatral hacia nuevas posibilidades, como la inscripción de textos clásicos en nuevos contextos y relaciones culturales. Así, los estudios culturales y la interculturalidad ganan relevancia, una vez que la creación de los significados en el universo teatral parte de la cultura en que está insertada y de su potencial representativo. Marcado por un sistema "neoliberal", lo local y lo global se tensionan, provocando un aislamiento de lo singular y regional, y la homogeneización de sus manifestaciones.

En las últimas décadas del siglo XX, los textos espectaculares se abrieron a la complejidad de la cultura y a nuevas experiencias dramáticas, recuperando las cuestiones de identidad, revalorando la tradición local y popular, y conjugándola con la de otro tiempo y lugar. Para diversos autores como Stuart Hall, ocurre una decaída de las "viejas identidades", responsables de la estabilidad social. El sujeto contemporáneo es "fragmentado", antagónico al individuo moderno, entonces visto como "unificado"<sup>50</sup>. A partir de la labor de directores como Brook, Grotowski y Barba, ese nuevo teatro *intercultural* produjo también el cuestionamiento de los instrumentos metodológicos puramente lingüísticos y semióticos. "Una semiótica intercultural nos incita a relativizar nuestras elecciones, prioridades y gustos en el análisis de los espectáculos. (...) y valorizar lo que rompe la norma y atestigua originalidad"<sup>51</sup>. Como se verá con los textos espectaculares del Teatre Lliure, en que el lenguaje contemporáneo y local se mezcla con los textos clásicos shakespearianos, generando un diálogo intercultural. Para que tales obras, productos originados en otra cultura, puedan ser percibidas por el público contemporáneo –sobre todo, catalán– la lengua, la escenografía y el espacio se convierten en los principales elementos mediadores de esa relación.

Por tanto, en la actualidad se ha abierto el diálogo e intercambio, a través de estudios transversales, que pasando por las tendencias críticas como la Estética de la Recepción y por los Estudios Culturales, aproxima la semiótica teatral de otros campos del conocimiento, tales como el Arte, la Historia, la Filosofía, la Sociología, la Antropología y la Psicología. Se pone de manifiesto que los discursos aislados ya no pueden pretenderse como resolutos de la verdad. La realidad se ha revelado mucho más fluida, sutil y dinámica que las certezas sobre las cuales ha buscado firmarse. A la epistemología le ha sido estratégicamente útil formar un nuevo cuerpo teórico a partir del diálogo presente en la diversidad de tendencias críticas y teóricas que, a partir de distintos puntos de vista, pueden trabajar de modo complementario.

El entendimiento anterior sobre la representación teatral como producto acabado y cerrado da lugar a una lectura del objeto como sistema de relaciones, como proceso –*work in progress*–, englobando el contexto y las condiciones históricas y socioculturales de la producción escénica, de la escena y de la

---

<sup>50</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999. p.7.

<sup>51</sup> PAVIS, Op. cit., 2000, p.42.

recepción del espectáculo. La teoría teatral, que ya manejaba una gama de otros discursos intelectuales, está hoy más involucrada con cuestiones con implicaciones en un vasto ámbito de disciplinas tradicionalmente dispersas. Dentro de los nuevos cuestionamientos de la teatrología, si hubo un planteamiento digno de destaque, éste fue respecto al espacio y al lugar teatral.

#### 1.4. Del espacio de la dramaturgia a la dramaturgia del espacio

El arte escénico es un arte espacial, y lo será mucho más en el futuro porque la escena es, ante todo, un conjunto de arquitectura-espacio en el que todos los acontecimientos están en relación directa con él. Oskar Schlemmer<sup>52</sup>.

En las últimas décadas, el espacio se ha convertido en elemento inherente de la teoría teatral, resultado de un proceso, de una importante labor teórica. De la búsqueda de equivalencias entre el lenguaje verbal y los lenguajes de la escena, a partir de los años setenta, el dispositivo espacial asumió el papel de mediador entre la dramaturgia del texto y la del espectáculo<sup>53</sup>. "El espacio no es una magnitud fija e inmóvil separada de las dinámicas puestas en marcha por las acciones, no es el receptáculo de nuestra acción, sino que surge con nuestra acción"<sup>54</sup>.

Para acercarnos a la cuestión del espacio del teatro contemporáneo, primeramente trataremos de entender cómo se produjo el rechazo a la estructura a la italiana, en qué consistió y qué significó. Si en los rituales griegos en honor a Dionisio el espacio era conformado por el paisaje y por la presencia del público dispuesto alrededor y en comunión con la escena, aquel espacio se modificó profundamente a medida que la acción dramática pasó a ser representada en el interior de edificios y, enseguida, en salas especialmente conformadas para cobijarla, dando origen a la arquitectura a la italiana<sup>55</sup>. En ese proceso histórico, el teatro pasó por otros modelos de ordenación espacial, tales como el teatro griego, el anfiteatro romano, los espacios simultáneos medievales –los tabladillos de la *commedia dell'arte* o la escena isabelina<sup>56</sup>–, hasta su generalización y hegemonía del teatro a la italiana como lugar teatral por excelencia, con la burguesía de los siglos XVIII-XIX.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, la fase áurea del teatro burgués ya había entrado en decadencia. Pero, fue en el tránsito del XIX al XX que se evidenció la crisis en las estructuras

---

<sup>52</sup> Oskar Schlemmer, *La escena* (fragmentos de una conferencia ilustrada con ejemplos escénicos pronunciada el 16 de marzo de 1927). Citado en: HORMIGÓN, Juan Antonio (org.). *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Copeau, Appia, Craig... etc. Madrid: Alberto Corazón, 1970. Comunicación 4. p.177.

<sup>53</sup> VALENTINI, Op. cit., 1991, p.31.

<sup>54</sup> BLAS GÓMEZ, Felisa de. *El teatro como espacio*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009. Arquia/Tesis 29. p.20.

<sup>55</sup> Los términos "arquitectura a la italiana", "teatro a la italiana", "forma italiana", "escena italiana" y "*scena alla italiana*" serán utilizados indistintamente en este trabajo para referirse a ese espacio surgido en Italia entre los siglos XVI y XVII.

<sup>56</sup> Aunque la "escena isabelina" se restringió a los límites de Inglaterra, ésta se ubica temporalmente en la modernidad y es coetánea del teatro a la italiana. Tal espacio posee características tan peculiares que le hacen merecer un "apartado propio". Este tema será desarrollado en detalle más adelante, en el capítulo 1 de la segunda parte de la tesis, "Hacia Shakespeare en Catalunya".

teatrales, desde los temas del drama y los modos de interpretación hasta los edificios. De alguna manera, la toma de conciencia de los directores, autores y gente de teatro acerca de la importancia del espacio escénico, los nuevos planteamientos teóricos y estéticos, las nuevas posibilidades técnicas y escénicas<sup>57</sup>, y una absoluta libertad marcaron el nacimiento del teatro moderno.

Con el cambio de siglo, proliferaron movimientos y tendencias artísticas, modificando la escena con mucha rapidez y prodigalidad: el siglo XX pasaría a la historia como un periodo complejo y ecléctico. Como explica Oliva y Torres Monreal, “todo lo que había permanecido estancado durante siglos de repente cambió, pero no en una sola dirección, sino en muchas”<sup>58</sup>. En oposición a la pompa, a la inadecuación del vestuario, al decorado (telones pintados), así como a la artificialidad de la actuación y la sobreactuación, se instauraron primeramente dos nuevas tendencias: el Realismo<sup>59</sup> y el Naturalismo<sup>60</sup>. De hecho, la crítica al convencionalismo y la nueva estética realista ya podían ser vislumbradas en plena exaltación romántica con la búsqueda de textos y elementos escénicos más acordes con lo real y lo cotidiano, y con el rigor histórico del vestuario.

El final del siglo XIX trajo importantes cambios para la escena teatral. Richard Wagner se destacó con su ideal de fundir los elementos de la producción teatral en un todo expresivo, *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total)<sup>61</sup>. Para la arquitectura teatral, tuvo gran importancia el *Festpielhaus* (1876)<sup>62</sup> del compositor-director alemán, construido en la ciudad de Bayreuth (Alemania) en consonancia con sus innovadoras ideas dramáticas y musicales<sup>63</sup>. Su edificio fue un hito de la renovación de la arquitectura teatral y escénica, tanto en su concepción como en su utilización, revolucionando la relación actor-público<sup>64</sup>. Sólo un año tras la inauguración de la Ópera de París –el gran símbolo de la ópera burguesa

---

<sup>57</sup> Las nuevas posibilidades tecnológicas surgidas a finales de siglo son decisivas para los cambios escenográficos y para la evolución de la escena en general. Entre ellas, es de capital importancia la aparición de la luz eléctrica, que se empieza a utilizar entre los años 1880 y 1890.

<sup>58</sup> OLIVA, TORRES MONREAL, Op. cit., 1990, p.363.

<sup>59</sup> El Realismo en teatro presenta un lenguaje cotidiano y familiar y sus personajes no sólo hablan en forma natural, sino que poseen una psicología de seres comunes. Representadas sobre el escenario, tienen que convencer al público de que la acción podría darse en la vida.

<sup>60</sup> El Naturalismo está basado en teoría científicas surgidas en la época. Considera que los seres humanos están gobernados por leyes de la herencia y por influencia del medio; cada hombre o mujer es lo que es debido a su herencia biológica y al medio en que se desenvuelve.

<sup>61</sup> BLAS GÓMEZ, Op. cit., 2009, p.95.

<sup>62</sup> Wagner adaptó, sin permiso, el diseño de un proyecto del arquitecto Gottfried Semper para un teatro en Múnich que no llegó a realizarse. La construcción del *Festpielhaus* fue realizada por el arquitecto Otto Brückwald, bajo la supervisión de Wagner y con el apoyo financiero del rey Luis II de Baviera.

<sup>63</sup> El edificio de ópera *Festpielhaus* se utilizó sólo durante doce días en 1876 y no volvió a ser usado hasta 1882, siempre para puestas en escena de obras de Wagner y, ocasionalmente, para conciertos de la Novena Sinfonía de Beethoven. MACKINTOSH, Iain. *La arquitectura, el actor y el público*. Madrid: Arco Libros, 2000. p.7.

<sup>64</sup> Allí creó el “foso mágico”, caracterizado por la separación entre sala y escenario debido a la creación de un doble proscenio junto al foso de la orquesta, además del oscurecimiento de la sala. La escena era el foco, que debía recibir todas las miradas. Para concentrar la atención en la acción, la ornamentación del edificio era reducida y sólo la caja escénica pasó a recibir iluminación. En la sala de espectadores suprimió galerías, balcones y camarotes, utilizados para distinguir las clases sociales; tampoco había la típica “generosidad” en los pasillos, escaleras y zaguanes para que el público pudiera “apreciarse a sí mismo”. La escena era un plano continuo en forma de abanico, para que todos los espectadores tuvieran una buena visión –y audición– del espectáculo. Sala y escena formaban una continuidad volumétrica y decorativa. En los espectáculos de Wagner aun se evidenciaba su predilección por el empleo de elementos “auténticos”, “reales”, y por la construcción de una arquitectura escenográfica tridimensional que suplantara a los lienzos pintados, propios del teatro romántico decimonónico. MACKINTOSH, Op. cit., 2000, p.41.

y del teatro a la italiana– el *Festpielhaus* representó una crítica a ese tipo de teatro. Su obra sería el punto de partida e inspiración para los trabajos escenográficos de Adolphe Appia.

La exaltación máxima del realismo teatral ocurrió a partir de los trabajos de los naturalistas Émile Zola<sup>65</sup>, Ibsen y André Antoine –teórico, dramaturgo y director de escena, respectivamente. Con ellos se produjo una revolución en cuanto al modo de entender la relación entre escena y sala<sup>66</sup>. Con el Naturalismo se creaba, además, la “obligatoriedad” de la originalidad. Si hasta entonces era común la reutilización de telones pintados de una obra a otra, con tan sólo algunas adaptaciones<sup>67</sup>, a partir del fin del siglo XIX, el decorado pasaba a ser “real”, compuesto por objetos literalmente sacados de la vida cotidiana<sup>68</sup>, que exigía del actor una nueva actitud, utilizando y manoseando los objetos, vivenciando el espacio tridimensional.

En 1887, Antoine inauguró su *Théâtre-Libre* en París, una pequeña sala para 300 personas<sup>69</sup>, en una crítica al teatro a la italiana. El director francés no buscaba un sistema de aprehensión de lo real, sino la *propia realidad*, en sus mínimos detalles, con toda su materialidad, su pasado y su existencia. En sus puestas en escena el escenario se desprendió definitivamente de los decorados pintados, reemplazados por una escenografía “real”, con ventanas y paredes practicables de verdad, además de muebles y objetos de utilería del cotidiano: se trataba de hacer “lo absolutamente verdadero”<sup>70</sup>. Con su teatro se inauguró la teoría de la “cuarta pared”, es decir, la idea de que el escenario es parte misma de la vida, donde ocurren hechos reales: un ambiente aislado del público y cerrado por una pared imaginaria, que lo convierte en un “cubo mágico”<sup>71</sup>.

---

<sup>65</sup> Cf.: ZOLA, Émile. *El naturalismo en el teatro*. Madrid: Moderna, 1969. En 1881, Zola ya reclamaba que la escena fuera eco de la vida cotidiana, rechazando la actuación declamatoria, grandilocuente y dirigida al público. Preconizaba la representación *naturalizada*, donde los actores hablaran y miraran unos a otros. También criticaba el maquillaje y vestuario siempre de gala, los telones pintados y objetos escénicos falsos. OLIVA, TORRES MONREAL, Op. cit., 1990, p.312.

<sup>66</sup> HIDALGO CIUDAD, Juan Carlos. Lugares de representación y cambios escenográficos en el teatro occidental del siglo XX. En: HIDALGO CIUDAD, Op. cit., 2004, p.245.

<sup>67</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p.124.

<sup>68</sup> Sin embargo, hay que tener en cuenta que la verosimilitud o autenticidad pretendida de la representación no sólo está determinada por la fidelidad icónica de los elementos, sino que depende también de los cánones, convenciones y distancias que el público asume, además de las competencias culturales extrateatrales del espectador. GÓMEZ DE LA BANDERA, María Carmen. *Contribución al estudio semiótico del espacio escénico: dialéctica y formalidad de los espacios intra y extra-escénicos*. Madrid: Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 2002. (Tesis de Doctorado). p.44-45.

<sup>69</sup> Antoine fue el primero en criticar la arquitectura teatral a la italiana, donde la mitad de los espectadores están unos frente a otros, gran parte de ellos no ve la totalidad de la escena, y el decorado está previsto en relación con el ojo del espectador ideal, en el centro del primer palco. Es interesante observar que, entre otras características espaciales, el aforo del *Théâtre-Libre* es semejante al del Teatre Lliure (sala de Gràcia).

<sup>70</sup> Con Antoine por primera vez se utilizó muebles sacados de la vida real (mesas y sillas del comedor de su madre). El director también puso en escena trozos reales de carne cruda para representar una carnicería. Antoine suprimió las candelabras, los postizos y el maquillaje superfluo, naturalizando la representación. Él concentró los efectos luminotécnicos en el escenario, dejando el público a oscuras y centrando la atención en la acción dramática. HIDALGO CIUDAD, Lugares de representación y cambios escenográficos en el teatro occidental del siglo XX. En: HIDALGO CIUDAD, Op. cit., 2004, p.246.

<sup>71</sup> Ver más en: BABLET, Denis. *Les révolutions scéniques du XXe siècle*. Paris: Societe Internationale d'Art, 1975.

También el actor y director ruso Konstantin Stanislavski<sup>72</sup> sintetizó su concepción espacial al desarrollar el concepto de "cuarta pared"<sup>73</sup> de Antoine. Desde la perspectiva de que los actores "levantan" un muro para actuar sin tener en cuenta el público, sin dirigirse a él en sus discursos, los espectadores son *voyeurs* de una acción que se desarrolla independiente de su participación y presencia.

Al principio del siglo XX, el Realismo y el Naturalismo fueron puestos en jaque por el Simbolismo<sup>74</sup>. No obstante, estas tendencias deben ser situadas de manera sincrónica y no diacrónicamente, pues coexistieron durante un periodo significativo. El teatro simbolista representó una toma de conciencia de la pretensión de los naturalistas de agotar la significación de lo real. En vez de permanecer "a remolque de lo real"<sup>75</sup>, ese teatro se apropia de su función de enunciador de un discurso *sobre* lo real. Refutando la práctica mimético-ilusionista que prevalecía desde el siglo XVIII, el espectáculo simbolista fue el responsable del redescubrimiento de la teatralidad de la escena moderna. En vez de "camuflar" los instrumentos de la producción escénica, el teatro se deshizo de sus elementos figurativos, "verosímiles" y "coherentes", a favor de una ilusión más eficaz, destacando su teatralidad<sup>76</sup>.

En el siglo XX, el teatro se asumió en cuanto tal por el uso del disfraz, fingimiento, juego, idea, parábola, metáfora, abstracción, poesía, símbolo, ensueño, canto, danza, mito. Despojado de la escenografía realista y naturalista, se valía de una nueva concepción estética que solicitaba la participación imaginativa del público, incorporando la materialización de lo irreal y la representación de la subjetividad, de lo simbólico. La escena simbolista no describe, sugiere, evoca, crea la ilusión de un lugar real. La pintura volvió a invadir la escena, esta vez en un juego de formas, colores, luz y sombras que revolucionó nuevamente el espacio escénico, concienciando al público de que la escena es pura imagen: imagen en tres dimensiones, organizada y animada por nuevas reglas y posibilidades.

---

<sup>72</sup> Es el seudónimo adoptado por Konstantín Serguéievich Alekséyev. Stanislavski también creó un método interpretativo propio: "realismo psicológico", basado en la autenticidad y en la identificación. Contra el *star-sistem*, Stanislavski y su Teatro de Arte de Moscú (1898) defendían un estilo interpretativo y una puesta en escena más auténticos, realistas y naturalizados, creando una escenografía de efectos psicológicos. Cf.: STANISLAVSKI, Konstantín. *Manual del actor*. México: Diana, 1979. STANISLAVSKI, Konstantín. *Cómo se prepara un actor*. Cuba: Arte y Literatura, 1982.

<sup>73</sup> En la teoría teatral, la obra de Diderot ya avanzaba conceptos que serían desarrollados posteriormente por los naturalistas: "Tanto si escribís como si interpretáis, pensad en el espectador como si no existiese. Imaginados, alrededor del escenario, una gran pared que os separa de la sala; interpretad como si el telón no se alzara." Diderot citado en: RAMÓN GRAELLS, Antoni (ed). *El lloc del teatre*. Ciutat, arquitectura i espai escènic. Barcelona, Edicions UPC, 1997. Aula d'Arquitectura, 13. p.64.

<sup>74</sup> "Resulta del todo imposible e inadecuado estudiar el teatro simbolista separándolo del movimiento artístico global en el que se produce. El simbolismo conecta, a este respecto, con tres predecesores de talla: Hegel, en el terreno de la intuición pensante; Baudelaire, en el redescubrimiento de las correspondencias de todos los seres, cosas y sensaciones que el hombre encuentra en su caminar; Wagner, en el intento de reunión de todas las formas de la expresión artística en un espectáculo total capaz de despertar en el espectador modos y ámbitos de percepción muchas veces dormidos." OLIVA, TORRES MONREAL, Op. cit., 1990, p.289. Sin embargo, aquí nos dedicamos a fornecer un panorama general de la evolución del teatro occidental, sin profundizar en ningún periodo en concreto.

<sup>75</sup> ROUBINE, Op. cit., 1998, p.38.

<sup>76</sup> FACHIN, Lúcia. Questões de ilusão teatral. *Aletria* – Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, CEL/ FALE UFMG, v.7, 2000. p.272.

El Simbolismo también sacó partido de la luz, explotándola en su dimensión psicológica y “mágica”, como un modo de crear climas y ambientes de sobrecogimiento, ensueño y misterio.

En esa época, la difusión de la fotografía como nuevo medio para la representación de la imagen revolucionó el panorama artístico, precipitó el fin de la representación figurativa y de la ambición mimética escénica. La luz definía el escenario, planos sonoros definían los espacios, proyecciones sobre tela ampliaban la escenografía. La perspectiva fue destituida por una nueva concepción del espacio pictórico donde el color y el movimiento mecánico pasaron a ser exaltados<sup>77</sup>. Todas esas innovaciones conllevaron a la necesidad de una escena que reflejara la realidad misma.

Algunos maestros del teatro empezaron a formular la necesidad de una reforma total del arte escénico, que lo sacara del estancamiento en que se hallaba. Para el teatro moderno, la escena a la italiana se convirtió en una gran cuestión. Un nuevo paso fue dado hacia el uso *espacial* del teatro: ya no se concebía la escena como “fondo” o “contexto” para el desarrollo de la acción. El espacio escénico dejaba de “ilustrar” el texto dramático para “iluminar” la escena, creando sentido en la interrelación entre espacio físico y texto dramático. Él ya no era solamente el lugar del discurso, sino que poseía un valor semántico y de experimentación, y que pasó a ser concebido como una totalidad que involucra activamente la escena y la sala, modificándose constantemente y planteando nuevas soluciones arquitectónicas. El espectáculo teatral adquirió un lenguaje propio: su propia expresión como sistema de signos autónomos que se integran con los demás en la representación.

Sin lugar a dudas, el arquitecto-escenógrafo suizo Adolphe Appia y el escenógrafo-director de escena inglés Edward Gordon Craig fueron los grandes renovadores y precursores de la transformación que sufriría el espacio escénico a lo largo del siglo XX. En los primeros años del siglo, estos simbolistas se situaron en el frente de lucha *–avant-garde–* que tenía como objetivo hacer un teatro *teatral*, cuyo punto de partida fuese su propio convencionalismo. Como otros, Appia y Craig refutaban el tradicional uso bidimensional del espacio –las superficies planas, los escenarios pintados, las perspectivas artificiales– y consideraban el espacio escénico en sus tres dimensiones, transformándolo en un laboratorio de posibilidades. De este modo, le planteaban a la escenografía la función de estructurar este espacio, inaugurando el concepto de “escenario de arquitecto”. A través de su concepto de espacio escénico –como entidad espacial neutral en la que se disponía el lugar de la acción dramática– se englobaban por primera vez también las relaciones público-actor, espectador-espectáculo.

En un principio, sin contrariar la arquitectura teatral, Appia llenó la escena de elementos sólidos, materiales, practicables: colosales plataformas, escalones y rampas, que les posibilitaban a los actores diversos movimientos horizontales y verticales. Preconizaba la movilidad y fluidez de la escenografía, vista como un sistema de formas y volúmenes tridimensionales reales que imponían al cuerpo del actor la necesidad de soluciones plásticas expresivas. El escenógrafo dio otra función a la luz,

---

<sup>77</sup> URSSI, Nelson José. *A linguagem cenográfica*. São Paulo: Departamento Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2006. (Tesis de máster). p.50.



dosificándola, enfatizando las sombras, los contrastes, y creando espacios con mayor distancia y profundidad<sup>78</sup>. En su trabajo escénico, rechazaba los *blackouts* usados durante los cambios de decorados. Para él, "el único propósito de la escenografía es sacar el máximo provecho de la realidad"<sup>79</sup>. Poco a poco, Appia<sup>80</sup> se percató de que era necesario "reformular" también la arquitectura teatral<sup>81</sup>:

Hasta ahora, todo lo que hemos pedido al público ha sido que permanezca sentado y que preste atención. Para alimentar esta actitud, nos hemos encargado de proporcionarles confortables asientos y sumergirles dentro de una penumbra que favorezca ese estado de absoluta pasividad... Si la obra y quienes actúan en ella provocasen un cambio de dirección –una conversión–, entonces, el espectador, por su parte, se someterá a ello (el despertar del arte dentro de uno mismo) también. Su punto de partida es él mismo, su propio cuerpo. Desde ese cuerpo, el arte en vivo debe irradiarse y esparcirse por el espacio, un espacio al que otorgará vida<sup>82</sup>.

Gordon Craig fue el gran defensor del uso del color, de las líneas y ángulos rectos, del paralelismo y de elementos escénicos de gran altura, como los *screens*<sup>83</sup>. Planteaba un teatro de construcción formal y abstracción simbólica, estilizada, donde la escenografía sería el propio centro del espectáculo. El espacio, construido en volúmenes como arquitectura escénica, estaría en constante mutación, gracias a un juego de iluminación y de volúmenes móviles<sup>84</sup>. Al contrario de Appia, Craig no buscaba una reformulación de la arquitectura teatral, sino la utilización de la escena a la italiana sin prejuicios. Con él, el teatro dejó de ser sólo un texto dramático a ser representado, convirtiéndose en un espectáculo fruto de una unidad estilística y de una visión artística polarizadora de todas las acciones y elementos de la obra, la del director artístico<sup>85</sup>.

Detrás del simbolismo, le siguieron las vanguardias artísticas del principio del siglo, notablemente Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, Expresionismo y Constructivismo Ruso. A pesar de las evidentes diferencias entre ellos, todos partían de un mismo rechazo a las formas "caducas y retrógradas"<sup>86</sup> del arte burgués de la clase dominante, rompiendo radicalmente con la tradición, y con el mismo fin de crear un arte más en acuerdo con las demandas de su época. Se experimentaron profundos cambios, sobre todo en el sentido de dejar atrás las propuestas "constreñidoras" tanto del Naturalismo como del Simbolismo, que había llevado la traducción escénica del drama burgués a la perfección formal. En búsqueda de un nuevo teatro, emprendieron una reforma de los lenguajes de la

---

<sup>78</sup> Ibídem, p.45.

<sup>79</sup> Adolphe Appia citado en: BERTHOLD, Margot. *História social do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p.470.

<sup>80</sup> Appia tenía sólida formación también en música y era gran admirador de Wagner. Al principio de su carrera intentó montar dramas wagnerianos según su concepción particular, siendo tajantemente rechazado por la viuda del compositor.

<sup>81</sup> Para la nueva escuela de Dalcroze en Hellerau (Alemania), Appia concibió la gran sala de ritmos y ejercicios como un espacio único para público y artistas: una sala polivalente de 50 x 16 metros, y 12 metros de altura, sin embocadura y sin arco de proscenio, con foso de orquesta (que podía cubrirse formando un único plano de suelo) y gradas para los espectadores a un lado y otro, y volumetrías practicables a modo de elementos escénicos. BLAS GÓMEZ, Op. cit., 2009, p.110.

<sup>82</sup> Adolphe Appia (1912) citado en: MACKINTOSH, Op. cit., 2000, p.263.

<sup>83</sup> Los *screens* consistían en bastidores de madera modulares, monocromos, autoportantes y articulados en dos direcciones, que se utilizaban para formar arquitecturas móviles, cambiantes en escena y que reflejaban la luz de los proyectores.

<sup>84</sup> ROUBINE, Op. cit., 1998, p.132, p.136-137, p.140. HIDALGO CIUDAD, Op. cit., 2004, p.247.

<sup>85</sup> Cf.: CRAIG, Edward Gordon. *El arte del teatro*. México, D.F. UNAM-Gaceta, 1987.

<sup>86</sup> HORMIGÓN, Op. cit., 1970, p.34.

escena y de las relaciones entre actores y espectadores, entre la escenografía y la arquitectura de los edificios.

En un proceso lento y madurativo de rechazo a la arquitectura y a la escena a la italiana, las vanguardias le plantearon al teatro nuevas posibilidades y adaptaron su espacio a una nueva realidad. Sus primeros reflejos fueron notados a partir de la desaparición del marco del escenario, de la abolición de los límites entre actores y público, posibilitando la fusión de ambos, del repudio del decorado pictórico y de la adopción de estructuras y recursos arquitectónicos y de juegos de luz. Se apostó por una radical transformación del espacio y de la imagen escénica, por una nueva comunicación e influencia del actor sobre el público y por una activa y prometedora renovación escénica que eliminaba de vez el decorado decimonónico<sup>87</sup>. Las soluciones escénicas evidenciaban una visión de ruptura –personal, mecanicista, multifacética y dinámica– del mundo como una extensión socio-visual de los artistas y escenógrafos<sup>88</sup>, y donde el espacio pasaba a ser considerado materia-prima de manipulación artística –ya no un concepto abstracto, metafísico. Así, la escena pasó a actuar como un laboratorio de experiencias de la “materia” espacial, dando origen a la noción de espacio *libre y vacío*.

El naturalisme s'havia dedicat a imitar el món, oferint als actors un context figurat amb decorats i telons vermells on representar. Les avantguardes començaren a rebutjar l'escenografia realista i a substituir-la pels seus equivalents abstractes, de tendència més arquitectònica, mecànica o cubista, basats en els nous principis artístics o en les innovacions tecnològiques. Apareixen aleshores els primers *dispositius escènics*, on l'actor es converteix en una peça més del conjunt, ara dirigit per un director d'escena. L'espai es descomposa i fragmenta, perd el seu caràcter homogeni i continu<sup>89</sup>.

En términos de arquitectura teatral, un cambio importante ocurrió en 1913 con la apertura del *Théâtre du Vieux-Colombier*, en el antiguo Athénée Saint-Germain, por Jacques Copeau (1879-1949) –actor, productor, teórico, crítico y director de teatro francés, además de amigo y discípulo de Stanislavski. Para Copeau –así como para Appia– el problema del espacio escénico era de tipo arquitectónico. Con la reforma del teatro, la caja la italiana y la cuarta pared desaparecieron, escenario y sala se integraron: se eliminaron los dorados y las molduras, las arañas, la mayoría de los palcos y la barandilla que separaba el proscenio de la orquesta<sup>90</sup>. Con ello, se inició todo un movimiento de renovación en el concepto del edificio teatral: una pequeña sala, con gran cercanía del público, donde se mostraba un nuevo teatro. Copeau defendía: “para la obra nueva, que se nos dé un tablado desnudo”<sup>91</sup>, pues “cuanto más desnuda está la escena, más ilusiones puede la acción hacer que nazcan en ella. Cuanto más austera y rígida, más libremente actúa la imaginación”<sup>92</sup>.

---

<sup>87</sup> Cf.: CRAIG, Op. cit., 1987.

<sup>88</sup> URSSI, Op. cit., 2006, p.50.

<sup>89</sup> CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.366.

<sup>90</sup> BLAS GÓMEZ, Op. cit., 2009, p.133, p.253.

<sup>91</sup> COPEAU, Jacques. *Critiques d'un autre temps*. Paris: Editions de la Nouvelle Revue Française, 1923. p.249. Citado en: HORMIGÓN, Op. cit., 1970, p.28.

<sup>92</sup> COPEAU, Jacques. *Appels*, Registres I. Paris: Gallimard, 1974. Citado en: ZARAGOZA, Georges. *El espacio en el teatro romántico europeo*. Ensayo de dramaturgia comparada. Lleida: Pagès Editors, 2003. p.26.

Si la Primera Guerra truncó los caminos de las vanguardias, en los años posteriores se inició un fértil periodo de experimentación del arte del siglo XX, dando origen al mismo tiempo a la escena moderna europea y a un teatro interdisciplinar. Muchos creadores del *nuevo arte* buscaron en los espectáculos populares –circo, cabaret, cine, etc.– modelos para la construcción de una escena más en acuerdo con su época. Con una incipiente unión de las artes –más teórica que real–, el teatro conquistaba una posición preeminente mientras las artes buscaban el ideario de la “obra de arte total”. Las conexiones entre el teatro –en su manera de entender el espacio– y el pensamiento científico, filosófico y artístico se ampliaron. No sólo teóricos y gente del teatro, sino también artistas procedentes de la arquitectura, escultura, pintura, música o danza, se incorporaron a equipos interdisciplinarios de trabajo y pasaron a ocuparse del espacio escénico, de la identidad sala-escena y, por tanto, de la relación espectador-espectáculo, buscando una aproximación entre ambos<sup>93</sup>. Marcado por la experiencia de la guerra, de la revolución y de la construcción de democracias utópicas, el teatro de las vanguardias fue señaladamente un teatro de colaboraciones.

A partir de esos movimientos de las vanguardias históricas, se estableció un nuevo sistema teatral, análogo y paralelo a lo que sucedía en otras artes. La palabra de orden era el progreso, exaltando el movimiento, la fotografía, las máquinas. También en el periodo de entreguerras el teatro se volvió más consciente y preocupado por el momento histórico, político y social, representando una época turbulenta de crisis ideológica, confusión, desesperanza: muchos de “los jóvenes arquitectos, hombres de teatro, pintores y escritores buscaron destruir la cultura perteneciente a los responsables de la matanza de la Gran Guerra y conquistar su propia libertad creadora”<sup>94</sup>.

En ese contexto, probablemente el hecho más importante del entreguerras haya sido la creación de la *Bauhaus*<sup>95</sup> (1919), por el arquitecto Walter Gropius, en Weimar. En el año 1933, la famosa escuela de diseño, arte, teatro y arquitectura, entonces dirigida por Mies Van der Rohe, fue cerrada por las autoridades en manos del partido nazi. La Bauhaus tenía como principio orientador la síntesis entre arte y tecnología, y la reforma de las enseñanzas artísticas como base para una consiguiente transformación de la sociedad burguesa de la época, de acuerdo con el socialismo de su fundador. Gran parte de sus profesores-artistas investigaba acerca de los lenguajes y del espacio teatral. Se destacaron los trabajos de Vasili Kandinsky, Lothar Schreyer, Lászlo Moholy-Nagy y Oskar Schlemmer. “Mi posición sobre el teatro de hoy está determinada por un arte del espacio, por la construcción

---

<sup>93</sup> HORMIGÓN, Op. cit., 1970, p.32.

<sup>94</sup> *Ibíd*em, p.34.

<sup>95</sup> Delante de una Alemania dividida y empobrecida de la posguerra, la *Bauhaus* pretendía desarrollar artes aplicadas que pudiesen reflejar el espíritu de la época y atender la demanda de la sociedad. Desde su creación se han planteando nuevas maneras de pensar la producción escénica, influyendo directa e indirectamente en el desarrollo de diversas posiciones respecto de la idea de espacio, sociedad, arte, diseño, producción, cuerpo y movimiento. La *Bauhaus* es reconocida históricamente por la inclusión de avances técnicos, que a su vez permitieron la aparición y el estudio de nuevas ideas y conceptos sobre el cuerpo y su relación social y espacial con el entorno, en tanto el desarrollo de vestuario, nuevos materiales de construcción, diseño de escenografías, reflexiones sobre el hombre y su relación con el espacio y el desarrollo de un lenguaje específico de carácter geométrico. Disponible en: <<http://postdance.wordpress.com/2006/07/15/oskar-schlemmer-y-la-produccion-del-cuerpo-del-espacio-y-del-movimiento/>> Consultado en: Agosto 2011.

escénica que va a venir y debe producir un cambio total de los hechos y conceptos antiguos, creando nuevos espacios espectaculares, una relación nueva entre el actor y el espectador<sup>96</sup>.

En 1927, a partir del tándem Gropius-Piscator, se dio el ejemplo más famoso de la síntesis de las investigaciones en arquitectura teatral desarrolladas por las vanguardias: el *Total-Theatre*. El proyecto del arquitecto alemán Walter Gropius y del director teatral Erwin Piscator, profesor de la Bauhaus, activo militante socialista revolucionario y defensor de un teatro político<sup>97</sup>, fue una reacción y una alternativa al teatro restrictivo de la época, además de poseer fuerte influjo de las ideas constructivistas de Meyerhold. Era un teatro complejo y sintético, que recogía los espacios escénicos de la historia del teatro y permitía flexibilidad y una variedad de soluciones espaciales: la arena circular, el anfiteatro romano, la estructura a la italiana, además de la simultaneidad de diversas áreas de representación, el uso de tablado periférico o pasillos laterales<sup>98</sup>. El *Total-Theatre* inauguró el concepto –que se tornaría paradigmático– de los teatros de geometría variable, con todas las posibilidades mecánicas y tecnológicas de la época. Walter Gropius comentaba la verdadera función de la arquitectura teatral:

(...) la arquitectura de un teatro tiene por misión convertir el instrumento teatral en algo tan impersonal, tan flexible y tan transformable como sea posible, con el fin de no condicionar de ninguna manera al director de escena y dejarle expresar las concepciones artísticas más diversas. Es la gran máquina espacial la que permite al director de escena dar a su obra personal la forma correspondiente a su talento teatral<sup>99</sup>.

Así, delante de la multifuncionalidad enfrentada por el pensamiento funcionalista, el *Total-Theatre* planteaba la posibilidad de modificación de las propias relaciones espaciales y de la relación entre el público y la escena<sup>100</sup>. En él, el *actor-acróbata* desarrollaría su acción sobre plataformas, y la verticalidad del espectáculo sería promovida por un sistema de escaleras móviles y andamios; además, estaba prevista la proyección de imágenes<sup>101</sup>. El *Total-Theatre* buscaba nuevos medios técnicos y espaciales que permitiesen eliminar el efecto bidimensional que el teatro tradicional producía en el espectador, incluyéndolo en la acción dramática, en una experiencia escénica “total”:

Uma transformação completa do edifício é obtida ao se fazer a plataforma do palco e parte da orquestra girar cento e oitenta graus. Em seguida, o palco italiano anterior transforma-se

<sup>96</sup> SCHLEMMER, Oskar. *Théâtre et abstraction*. p.69. Citado en: TORO, Fernando. *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna, 1990. p.89.

<sup>97</sup> A partir de su participación como soldado en la Primera Guerra, sirviendo en una unidad de infantería, Piscator se politizó y reflejó su concepción profundamente política en su praxis teatral. Cf.: PISCATOR, Erwin. *El teatro político y otros materiales*. Hondarribia: Hiru, 2001.

<sup>98</sup> Cf.: GROPIUS, Walter; WENSINGER, Arthur S. *The Theater of the Bauhaus*. Baltimore-London: Johns Hopkins University Press, 1961. GROPIUS, Walter. *Bauhaus: novarquitectura*. Trad. J. Guinsburg e I. Dormien. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977. (Coleção Debates).

<sup>99</sup> Walter Gropius citado en: HORMIGÓN, Op. cit., 1970, p.143.

<sup>100</sup> La sala tenía la forma oval y la cubierta se sustentaba sobre doce columnas delgadas. En uno de los extremos del óvalo se ubicaba la escena a la italiana, abrazando “a modo de tenaza” el óvalo. Detrás de las columnas, un amplio pasillo con inclinación de anfiteatro permitía situar partes de la acción alrededor de los espectadores. En la sala circular, otro círculo menor inscrito y descentrado hacía de prosenio. Cuando giraba 180 grados, el círculo interior quedaba rodeado de público y funcionaba como escenario central. El volumen exterior acristalado del edificio reflejaba la forma oval del interior con una estética funcional y racional. HORMIGÓN, Op. cit., 1970, p.138-139.

<sup>101</sup> Piscator fue uno de los primeros en utilizar proyecciones cinematográficas, fotomontajes y cintas mecánicas en escena. RAMÓN GRAELLS, Op. cit., 1997, p.92-93.

numa arena central totalmente cercada por fileiras de espectadores! Isto pode ser feito inclusive durante a representação. (...) Esse 'ataque' ao espectador, alterando sua posição quando a peça está sendo encenada e mudando inesperadamente a área do palco, transforma a escala de valores vigente, colocando o espectador diante de uma nova consciência do espaço e fazendo com que ele participe da ação<sup>102</sup>.

Demasiado osado y técnicamente inviable para la época, a pesar de no haber salido del papel, este teatro sirvió de modelo e influyó muchos proyectos teatrales y escénicos posteriores. El siglo XX siguió transcurriendo en una continua emulación del proyecto de Gropius, conscientes de la no superación de ese espacio utópico de enorme versatilidad. Sólo las salas experimentales de las últimas décadas del siglo y el desarrollo escénico futuro aprovecharían de modo concreto la experiencia del *Total-Theatre*.

En defensa de un nuevo concepto espacial del teatro, Antonin Artaud fue una de las figuras más rompedoras del teatro del siglo XX<sup>103</sup>. Al reivindicar el fin de la tiranía del texto como elemento generador del espectáculo teatral y liberar el teatro moderno de la Literatura, desmarcó su teatro de la tradición. El director francés concibió su "teatro de la crueldad", donde no habría distancia entre actor y espectador, y todos formarían parte del mismo suceso –o de un mismo *discurso*–, devolviéndole al teatro la magia y el poder de contagio: un lugar adonde se va no para contemplar, sino para participar. Artaud planteaba la sustitución del teatro convencional de entonces –ilusionista– por uno que reactivara la experiencia sensible, estimulando la imaginación, y que le cuestionara al espectador en su ser interior y en su ser social: "un teatro inquietante, destructor, revolucionario"<sup>104</sup>. Concebía el teatro en términos de experiencia física, ritual, comunal, festiva, con su lenguaje propio, donde intervenían facultades conscientes e inconscientes, anímicas u orgánicas, además de la intelectual –un teatro que buscaba la curación de la sociedad. Para ello, objetivaba la "escena pura" y proponía una reestructuración del lugar teatral y de la posición del espectador. Creando un espacio escénico cambiante, imposible de aprehender en su totalidad desde un único punto de vista fijo, el público no estaría *delante* de la escena, sino *dentro* de la misma<sup>105</sup>. En *El teatro y su doble* (1938)<sup>106</sup>, con influencia de postulados del Dadaísmo y del Surrealismo<sup>107</sup>, propuso una arquitectura teatral que permitiera a la acción dramática envolver al espectador:

Suprimimos la escena y la sala y las reemplazamos por un lugar único, sin tabiques ni obstáculos de ninguna clase, y que será el teatro mismo de la acción. Se restablecerá una comunicación directa entre el espectador y el espectáculo, entre el actor y el espectador, ya

<sup>102</sup> Walter Gropius citado en: FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.167-168.

<sup>103</sup> Artaud pasó varios años del fin de su vida en instituciones psiquiátricas. Su teatro fue "desempolvado" en los años sesenta, sobre todo por grupos que buscaban un teatro consciente, comprometido con la sociedad y el arte.

<sup>104</sup> OLIVA; TORRES MONREAL, Op. cit., 1990, p.386.

<sup>105</sup> RAMON GRAELLS, *Espai escènic, arquitectura*. En: ROQUETAS MATIAS, Santiago; FORT MIR, Josep M. *Arquitectura, art i espai efímer*. Barcelona: Edicions UPC, 1999. p.108.

<sup>106</sup> ARTAUD, Antonin. *El teatro de la crueldad*. 1er manifiesto. p.101-113. En: *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1978.

<sup>107</sup> Aunque no se pueda hablar realmente de un teatro dadaísta o surrealista, las manifestaciones artísticas de estos grupos preconizaron una subversión de la noción de espectáculo teatral. En la época, el teatro estaba muy alejado de otros experimentos de las vanguardias, y era motivo de rechazo de los artistas. Las primeras noches poéticas dadaístas contenían la semilla de conceptos que serían desarrollados más tarde: la ruptura de la separación entre sala y escena, la provocación e integración del público dentro del espectáculo, y la presencia de la improvisación en el desarrollo de la obra. CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.179.

que el espectador, situado en el centro de la acción, se verá rodeado y atravesado por ella. Ese involucrimiento tiene su origen en la configuración misma de la sala. [...] Que la acción se despliegue en todos los niveles y en todos los sentidos de la perspectiva, en altura y profundidad<sup>108</sup>.

Incomprendido en su época, Artaud sirvió de inspiración y referencia para muchos directores y grupos del teatro contemporáneo, como por ejemplo Comediants o La Fura dels Baus, que en sus espectáculos buscan provocar una reacción más visceral que cerebral del público.

A continuación, el dramaturgo y director alemán Bertolt Brecht<sup>109</sup> fue un importante impulsor de las propuestas constructivistas. Buscaba una arquitectura polivalente, susceptible de infinitas modulaciones y cambios, y justificaba su propuesta de utilizar el término "constructor de escena" o "arquitecto de escena" (*Bühnenbauer*), en vez del tradicional "escenógrafo", puesto que la "la scena è interamente da rifare per ogni lavoro e in ogni caso si rende necessaria una ristrutturazione in profondità"<sup>110</sup>. Cabe notar que, a pesar de escénicamente revolucionario, el teatro de Bertolt Brecht no rompió radicalmente con la estructura a la italiana, pues se valía de ella para su teatro épico. A partir de Brecht, se pasó a considerar el exceso de la escenografía plástica y la espectacularidad de la puesta en escena como síntoma de decadencia teatral<sup>111</sup>.

Así, en la búsqueda de nuevos valores y sentidos de la praxis escénica, el dinámico y acrobático teatro del siglo XX representó una significativa ruptura respecto al teatro hablado del siglo XIX<sup>112</sup>. A partir de las vanguardias históricas y de la crítica teatral moderna, el teatro a la italiana pasó a ser cuestionado y combatido<sup>113</sup>. Junto a esta objeción al espacio canónico de la representación teatral –que impone reglas, limita soluciones y "disciplina" la representación–, estaba la crítica a las convenciones técnicas e ideológicas del teatro occidental. En definitiva, fue una condena estética y política-ideológica a la vez, pues la sala a la italiana suele ser leída como un modelo de sociedad con una jerarquía y segregación espacial, en función del estatus social, inaceptables por los medios democráticos<sup>114</sup>:

La scène et sa machinerie camouflée accueillent les mirages de l'imaginaire ou les tranches de vie naturalistes. Elle emprisonne l'univers dramatique. (...) Le théâtre se fonde sur les prestiges d'une vision axiale, la magie, celle du rideau rouge et d'une machinerie à toute épreuve dont on perfectionne les instruments pour en multiplier les effets. Théâtre de

<sup>108</sup> ARTAUD, Op. cit., 1978, p.109.

<sup>109</sup> Según algunas referencias, en realidad, Eugen Berthold (Bertolt) Friedrich Brechter (Brecht) Han Culen.

<sup>110</sup> DE MARINIS, Op. cit., 2000, p.32.

<sup>111</sup> NIEVA, Francisco. *Tratado de escenografía*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2000. (Ensayos y Manuales RESAD). p.98.

<sup>112</sup> BLAS GÓMEZ, Op. cit., 2009, p.38.

<sup>113</sup> Meyerhold pronuncia tres conferencias en 1930 en las que critica la tradicional organización de la sala a la italiana -herencia del siglo XIX- con sus palcos, pisos, ornamentación gratuita, etc. HORMIGÓN, Juan Antonio. Introducción. En: HORMIGÓN, Op. cit., 1970, p.48. En palabras de Piscator, "el estilo de arquitectura teatral que domina nuestra época es una supervivencia del absolutismo: es el teatro de corte. Su división en orquesta, balcones, logias y galerías reproduce la jerarquía social de la sociedad feudal". PISCATOR, Erwin. *Le théâtre politique*. París: L'Arche, 1962. p.129. Citado en: HORMIGÓN, Op. cit., 1970, p.35.

<sup>114</sup> Segregación espacial y social, donde el antiguo sitio del príncipe o rey está reservado para el nuevo rico. Sin embargo, si por un lado el edificio teatral revelaba una estructura social clásica y conservadora (cada clase social tenía su propia entrada y un nivel distinto de los demás), por otro lado, Iain Mackintosh pone de relieve que estos mismos rasgos arquitectónicos fueron los responsables de una democratización de otro modo impensable en los siglos XVIII y XIX: la reunión en un mismo espacio de individuos de todas las clases sociales. MACKINTOSH, Op. cit., 2000, p.123.

vision, théâtre-miroir, théâtre-tableau, qui condamne le spectateur à la passivité du voyeur, puisqu'aucun appel n'est fait à son imagination. Ce théâtre devient un symbole, celui d'une entreprise commerciale, d'un rite bourgeois destiné au divertissement et à l'évasion hors des problèmes réels, d'un art décadent où le luxe des décors, les prouesses de machinerie sont au service d'une dramaturgie dont ils masquent l'indigence<sup>115</sup>.

Se destaca que en la mayoría de las veces ese rechazo no abandonó el nivel del discurso para generar una nueva escena y un nuevo espectáculo. Pocos, como Appia, Craig, Artaud y Brecht, *propusieron* y *pusieron* en práctica otras posibilidades. Éstos representaron las ideas más radicales en la transformación del espacio escénico respecto a veinticinco siglos de tradición teatral, y establecieron el punto de arranque de todo el teatro venidero. Paradoxalmente, la escena a la italiana siguió siendo plenamente utilizada y perfeccionada, incluso por esos creadores escénicos. "O palco fechado, em outras palavras, tornou-se uma caixinha de mágicas. O espectador foi condicionado por mais de três séculos de tradição ilusionista, que o habituaram a confundir esse tipo de espetáculo com a encarnação de uma *essência* do teatro"<sup>116</sup>. Pese a que las experiencias de las vanguardias del inicio del siglo XX constituyeron más bien hechos aislados que no lograron producir despliegues inmediatos, fueron fundamentales en el sentido de abrir camino para el desarrollo de nuevas teorías, creando escuelas y movimientos, e influenciando la futura generación de las neovanguardias y el teatro contemporáneo.

Tras la Segunda Guerra Mundial, las artes desdibujan sus fronteras y se inmiscuyen en la vida social y política. El teatro se ve directamente afectado –o, quizás mejor dicho, uno de los motores– de esa revolución que marcó irremediamente las décadas siguientes<sup>117</sup>. Junto a nuevos ideales liberadores, directores y grupos teatrales, nacía el teatro contemporáneo, rompiendo con "el psicologismo y la estética realista que imperaba hasta aquel momento"<sup>118</sup>. El teatro burgués de la ilusión, de texto, de las formas fijas y de los espacios aislados había llegado a su fin. Nacía una voluntad de intervención política en los acontecimientos de la actualidad, en la delicada conjunción entre ruptura e innovación. Para ello, han tenido importancia capital una diversidad de artistas, así como movimientos –teóricos y prácticos–, que se destacaron en el panorama teatral, como las neovanguardias de los años sesenta.

En el campo de las artes, ese periodo conformó una nueva vanguardia, la segunda del siglo XX, que Marco de Marinis fija entre 1947-1970<sup>119</sup>. Aunque hay varias terminologías empleadas en este sentido, tales como: nuevo teatro, teatro de vanguardia, teatro de investigación o teatro experimental, preferimos el uso de teatro de las *neovanguardias*<sup>120</sup>. Como se explicará a continuación, eso se debe a que ese periodo tiene muchas similitudes con las vanguardias históricas del principio del siglo XX y,

---

<sup>115</sup> BABLET, Denis; JACQUOT, Jean (dir.). *Le lieu teatral dans la société moderne*. París: Edición del CNRS, 1963. p.15.

<sup>116</sup> ROUBINE, Op. cit., 1998, p.86-87.

<sup>117</sup> La coyuntura política de los años sesenta y la Guerra del Vietnam movilizaron los grupos más activistas, que rescataron las propuestas de Erwin Piscator y Bertolt Brecht, y utilizaron el teatro como un medio político e ideológico.

<sup>118</sup> SAUMELL, Mercè. *El teatro contemporáneo*. Barcelona: Editorial UOC, 2007.

<sup>119</sup> DE MARINIS, Marco. *El nuevo teatro, 1947-1970*. Barcelona: Paidós, 1988.

<sup>120</sup> Expresión que en realidad se origina no en el ámbito teatral, sino en la Arquitectura.

a la vez, sus características propias, que se relacionan con su contexto particular, además de gestos de ruptura y crítica de la tradición de los siglos anteriores. De Marinis señala que ese teatro estuvo marcado por la "búsqueda de una renovación profunda y radical del modo de hacer y concebir el teatro con respecto a las convenciones estereotipadas de la escena oficial"<sup>121</sup>.

No será casual el hecho de que estos dos periodos vanguardistas se hayan dado inmediatamente tras la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Es posible establecer numerosos paralelismos entre los dos casos que explican su desarrollo: se vivieron tiempos de reconstrucción, marcados por la crisis y la necesidad de reflexión y de cambios respecto a lo vivido. Las décadas de los veinte y treinta configuraron una época de gran fertilidad, con invenciones técnicas y planteamientos importantes respecto al actor y al director. Como es obvio, la Segunda Guerra interrumpió las investigaciones teatrales. Sin embargo, superado ese periodo, la parálisis en la que se confinó, con sus viejas y rígidas estructuras, siguió marcando la tónica teatral, hasta que irrumpiesen las neovanguardias, tomando las riendas de su *zeitgeist*<sup>122</sup>:

Són els conceptes mateixos de racionalisme, progrés o funcionalisme els que entren en crisi. La humanitat s'havia trobat tècnicament més preparada, però havia comès un dels horrors més sagnants de la història: l'holocaust jueu manifesta un punt extrem de la crueltat humana; mostra també com la raó pot portar a l'exploació. Després d'Auschwitz, es pregunta Adorno, ¿com tornar a fer poesia? Amb aquest dictamen, anuncia un art que no dissimula ja la brutalitat real ni traïciona el llenguatge<sup>123</sup>.

En *La modernidad superada* (1997), Josep María Montaner señala múltiples diferencias entre las vanguardias del principio del siglo XX y las neovanguardias: a las primeras les asocia a exclusión, selección, segregación, purismo formal, orden o funcionalismo, mientras que a las segundas atribuye las nociones de inclusión, contaminación, mezcla, ambigüedad, desorden, antifuncionalismo o pluralismo cultural. Su punto de contacto fundamental es el deseo de crear algo totalmente nuevo a partir de la investigación de un universo formal propio<sup>124</sup>.

Intentando comprender la relación entre las vanguardias de principio de siglo y las nuevas vanguardias de los sesenta, en *Dopo il Teatro Moderno* (1989), Valentina Valentini se plantea la cuestión: "¿Podem aventurar que la primera ha prefigurat i projectat el teatre que després, de fet, s'ha practicat als laboratoris de les noves avantguardes? Una relació com aquesta no seria de causa i efecte sinó d'origen, de caràcters hereditaris que s'han desenvolupat assumint formes diverses i específiques"<sup>125</sup>. De hecho, parece ser que, mientras las vanguardias históricas se dedicaron a reinventar plásticamente la escena, bajo la influencia del constructivismo ruso, del surrealismo o simbolismo, las neovanguardias ampliaron su universo de referencias y crearon un ambiente heterogéneo, a partir de múltiples fuentes, en un intento de integrar los conocimientos de diversos

<sup>121</sup> DE MARINIS, Op. cit., 1988, p.13.

<sup>122</sup> "Espíritu de época".

<sup>123</sup> CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.111.

<sup>124</sup> MONTANER, Josep María. Modernidad, vanguardias y neovanguardias. p.141-157. En: *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999. p.149.

<sup>125</sup> VALENTINI, Op. cit., 1991, p.12.



ámbitos, tales como la música, el cine, la literatura, la pintura, la antropología, el psicoanálisis, más allá de las fronteras teatrales<sup>126</sup>.

"L'art esdevé una forma privilegiada de protesta i reivindicació, i el teatre, un dels seus llenguatges més adients"<sup>127</sup>. Comprometido con su tiempo y con su sociedad, asumiendo sus reivindicaciones<sup>128</sup>, las neovanguardias trataron de recuperar los proyectos teóricos<sup>129</sup> y/o inconclusos de las vanguardias teatrales –a ejemplo del teatro de Artaud o de Brecht–, con una preocupación más existencial:

Es reprenen les propostes anteriors d'Erwin Piscator i Bertolt Brecht, que feien del teatre un mitjà polític i ideològic. Però els temps són diferents, i els directors dels seixanta han de renunciar també a la tecnologia que aquests defensaven i involucrar el cos d'una manera nova. Antonin Artaud sorgeix com l'altre gran referent que, en nom de la *crueltat* i la ritualitat, reclama la presència corporal de l'actor i el despullament de l'escena. Les teories de Brecht i Artaud, aparentment contradictòries, conviuen en una dècada tan agitada on la implicació política es barreja amb l'espiritualitat, l'ètica amb la mística, la racionalitat amb l'emotivitat, el distanciament amb la presència<sup>130</sup>.

En este cotejo, mientras las vanguardias históricas se caracterizaron por su manifiesto rechazo contra la tradición y la convención, y por la búsqueda de lo nuevo, de lo original, de lo extraño, de la transgresión, de la autonomía, dentro de un concepto *utópico* de racionalidad y confianza en el progreso, por otra parte, el teatro de las neovanguardias presentó un discurso teórico descriptivo y autoreflexivo (proclamando la primacía del proceso sobre el resultado, del significante sobre el significado), conexión con la vida cotidiana (con lo actual y con lo que inquieta al público) y la búsqueda y el vuelco hacia su identidad (efímera y transgresora), a través de procedimientos de simplificación, reducción, vaciamiento, valorando sus componentes mínimos (actor, espectador, espacio). Así, tampoco se buscaba la abolición de las diferencias entre los géneros artísticos, sino más bien la acentuación de los elementos teatrales más característicos.

Así, a partir de los años sesenta, el arte fue abriéndose al espectador y pasó a rechazar el espectáculo acabado y cerrado, y la pasividad del público, reclamando su participación. Se recuperó el espacio también en su tridimensionalidad, no limitado a una superficie, sino como elemento globalizador. Uniendo la preocupación por explorar la relación con el público y el espacio tridimensional que pasaba a ser único, globalizador, el concepto de espectáculo fue tomado por las ideas de presencia, encuentro, contacto, relación, experiencia, vivencia o comunión entre los participantes<sup>131</sup>.

Manteniendo la importancia del público como motor fundamental en la construcción de nuevos modelos teatrales, los años sesenta desarrollaron otra concepción del público,

---

<sup>126</sup> "Aquest factor, com també d'altres, ha provocat que la tradició del teatre nou es trobi mancada d'una tradició teatral específica, perquè ha buscat deliberadament el teatre fora del teatre i s'ha separat de les seves institucions oficials per vagarejar amunt i avall més enllà dels seus límits, buscant maneres i estratègies d'oblidar-lo, d'alliberar-se dels condicionaments d'allò ja adquirit, ignorant estratègicament tot el que no pertanyia al propi món". *Ibidem*, p.12.

<sup>127</sup> CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.221.

<sup>128</sup> En este sentido, el teatro de las neovanguardias rompe con algunos de sus presupuestos básicos, como el de ser una actividad lúdica o de entretenimiento, una vez que tiene una función sociopolítica.

<sup>129</sup> "Teórico" en el sentido de que no llegaron a ser puestos en práctica por las vanguardias históricas.

<sup>130</sup> CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.518.

<sup>131</sup> *Ibidem*, p.149, p.167-170, p.191.

alejada ya del concepto de masa indiferenciada, que vendría a satisfacerse bajo los modelos del teatro como ritual para iniciados<sup>132</sup>.

El año 1968 fue un hito en la década de los sesenta. Con la publicación de *The Empty Space* (1968), de Peter Brook, se volcaba sobre el concepto de la esencia vacía, desnuda, libre del teatro. Brook, que ya lo intuía, ha pasado a propagar la idea de que sólo un cambio radical podía recuperar la vitalidad y el sentido del teatro: "En un momento de cambio total surge automáticamente la búsqueda de la forma. Destrucción de las antiguas, experimentación de las nuevas: palabras, relaciones, lugares, edificios, todo pertenece al mismo proceso, y cualquier representación teatral es un aislado disparo a un blanco invisible"<sup>133</sup>. En los inicios del teatro contemporáneo, Peter Brook desconstruye el lenguaje verbal, desmonta la escena, las configuraciones espaciales, las relaciones entre actores y espectadores, e incluso los métodos de construcción y producción del espectáculo. Brook replantea el teatro en sí mismo.

En sintonía con el contexto sociopolítico, las ideas, planteamientos, cuestionamientos e investigaciones de la gente de teatro, que fueron siendo gestadas a lo largo de la posguerra y sobre todo en la década de sesenta, se desbordaron en el Mayo de 1968 en París, en un instante radical e irrepetible de osadía y anarquía. La revolución parisina generó posicionamientos por parte de las personas directamente relacionadas con el teatro, lo que provocó la clausura temporal de edificios, espectáculos y festivales. El Théâtre Odéon, por ejemplo, fue ocupado por un comité revolucionario liderado por Julian Beck y Judith Malina, convirtiéndose simbólicamente en un foco de denuncia de las relaciones de poder<sup>134</sup> y de la tradición burguesa<sup>135</sup>. Dos meses después, en el Festival de Avignon, el *Living Theatre* protagonizaría una verdadera confrontación teatral, intentando romper con un orden autoritario y anacrónico. "Aquello ocurría en los sesenta, cuando había en el teatro una generación nueva, crítica e inteligente, que se iba sintiendo progresivamente afectada por el estado del mundo y que se negaba a aceptar que el arte aportaba una excusa para esconderse en una torre de marfil"<sup>136</sup>.

---

<sup>132</sup> CORNAGO BERNAL, Óscar. *La vanguardia teatral en España* (1965-1975). Del ritual al juego. Madrid: Visor Libros, 1999. p.22.

<sup>133</sup> BROOK, Op. cit., 2001, p.182.

<sup>134</sup> CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.222.

<sup>135</sup> Muchas veces poco importaba que el teatro fuese más asequible, se seguía consagrando cada noche la superioridad moral de la burguesía. "Tal como demostraba en Francia la experiencia del Théâtre National Populaire, una programación más progresiva y una política de precios populares en convivencia con los sindicatos de izquierdas, sólo servía para atraer a la élite de la clase trabajadora (...) y algunos intelectuales desclasados, todos ellos partícipes y cómplices de una ceremonia que reproducía, en más barato, los modelos del teatro burgués: "nuevo" público, como el genuino, también lucía sus mejores galas, también reservaba sus localidades con semanas de antelación, también se sentaba frente a un escenario que, sin tantos oropeles, era el mismo de siempre, dado que mantenía la misma debida y respetuosa distancia entre feligreses y oficiantes. El arte dramático estaba condenado a una crisis irreversible porque vivía encerrado en torres de marfil, y su única salvación era salir de ellas para llevarlo a lugares distintos, siguiendo el ejemplo del Living Theatre, cuyo mismo nombre era una bandera, y de otros grupos que habían hecho tabula rasa con las viejas rutinas y habían desertado los nefastos edificios. MELENDRES, Jaume Espejos Puigserver. p.291-301. En: GRAELLS, Guillem-Jordi; HORMIGÓN, Juan Antonio (editores). *Fabià Puigserver: hombre de teatro* – Escritos de Fabià Puigserver. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1993. Serie Teoría y Práctica del Teatro, nº6. p.292-293.

<sup>136</sup> BROOK, Op. cit., 2003, p.186. Cabe recordar que las nuevas formas teatrales que marcaron la obra de algunos directores más representativos de la época –tales como Julian Beck y Judith Malina, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba– encontraron la acogida de un público relativamente numeroso, en gran parte joven. LEHMANN, Hans-Thies. El teatro posdramático: una introducción. En: *Telón de Fondo*. Revista de Teoría y Crítica

Una gran part del teatre de finals dels seixanta renuncia conscientment a l'escenografia en detriment d'un *espai real*, investit pels actors i dinamitzat pel ritual. Hi ha motivacions d'ordre polític i social que porten a una opció per la pobresa material, per la senzillesa, per la veritat de les coses. No es tracta d'amagar res, sinó de mostrar l'autenticitat dels actors, la seva humanitat (tan propera als espectadors). Aquesta veritat del teatre difereix molt del *realisme* convencional –tan il·lusori en el seu intent imitatiu– i del *realisme* del cinema –tan perfecte com mancat d'actualitat i presència física. L'*espai real* del teatre és l'espai més senzill de trobada entre actors i espectadors, en un temps igualment real<sup>137</sup>.

Aunque el fin de la guerra del Vietnam haya contribuido al declive del teatro revolucionario y de protesta de los sesenta, lo que se vivió durante la década siguiente fue la pérdida de vitalidad del teatro experimental y una progresiva "reacomodación" a la tradición teatral. Las transgresiones fueron siendo asimiladas por la sociedad del espectáculo, "desitjosa de glorificar les noves estrelles"<sup>138</sup>.

No obstante, esos años convulsivos ha dejado un importante legado: sus experimentaciones derribaron barreras físicas y disciplinarias, abrieron nuevas perspectivas y un horizonte de posibilidades, sobre todo respecto a la naturaleza del acontecimiento teatral, al lenguaje, al público y al espacio. Así, una de las consecuencias fundamentales para el campo de la arquitectura teatral ha sido el paulatino abandono de los espacios tradicionales, en búsqueda de nuevos públicos, nuevas formas y fórmulas teatrales<sup>139</sup>. Con el teatro contemporáneo, las investigaciones espaciales se han multiplicado y la relación público-escena ha pasado a ser la gran cuestión. Inês Castel-Branco explica el ambiente teatral que se vivió en aquellos años:

París esdevé un lloc privilegiat de revelació de les companyies teatrals alternatives, com també ho són els festivals de teatre que proliferen aleshores en petites ciutats franceses i italianes, al marge de les tendències més oficials. (...) Moltes de les crítiques que es formulen són coincidents, però els camins adoptats són múltiples. Hi ha una oposició clara a un determinat tipus de teatre i de societat, un compromís amb la lluita política del temps, mentre es fa avançar el teatre cap a uns dominis més interdisciplinaris, interculturals o interreligiosos, profundament rituals, festius i pobres<sup>140</sup>.

#### 1.4.1. El espacio contemporáneo del teatro

En la exploración de nuevas posibilidades escénicas iniciada por las vanguardias históricas de principios del siglo XX y retomada en los años sesenta, se produce una redirección en la praxis contemporánea que puede describirse y valorarse como un intento y consecuencia de la variada función social del teatro, buscando una nueva definición espacial e interrelaciones entre actores y espectadores. Ocurre un rechazo radical y una consecuente ruptura con el teatro que principalmente entre los siglos XVIII y XIX se identifica con los gustos de un público burgués<sup>141</sup> y se encierra en un determinado espacio teatral considerado segregador, ostensivo y anacrónico.

---

Teatral. N.12, diciembre 2010. p.6. Disponible en: <<http://www.telondelfondo.org/numeros-antteriores/numero12/articulo/318/el-teatro-posdramatico-una-introduccion-.html>>. Consultado en: Abril 2012.

<sup>137</sup> CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.477.

<sup>138</sup> Ibídem, p.326.

<sup>139</sup> HIDALGO CIUDAD, Op. cit., 2004, p.252.

<sup>140</sup> CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.26.

<sup>141</sup> HIDALGO CIUDAD, Op. cit., 2004, p.252.

A transformação da idéia de *lugar* dá-se no curso deste século [XX] afetando significativamente a estrutura dramática, e nesta mudança do sentido de lugar deparamos com uma despedida do palco onde se estabeleceu o 'estado sólido' do naturalismo e a lógica de visibilidade por ele imposta. (...) Em contrapartida ao 'estado sólido', buscou-se a fluidez do 'novo', novos *espaços* que transformassem as relações internas da cena teatral e seu contato com a platéia, entre as quais valoriza-se o nomadismo da cena<sup>142</sup>.

Así, no sólo desde el ámbito teatral, sino desde la propia arquitectura, en los años setenta se inicia un intenso debate sobre el lugar teatral. Se realizan congresos, exposiciones, publicaciones<sup>143</sup>, movilizand las "autoridades" competentes en el área. Irrumpen nuevas tipologías: escenas abiertas, centrales (de arena), múltiples, flexibles, adaptables, polivalentes, modulares, inflables, móviles, al aire libre, etc. El teatro amplía su abanico de posibilidades y se apropia de nuevos espacios. Se buscan espacios que no conlleven una ideología implícita, que no condicionen la actuación ni la percepción de la obra, donde se establezcan unas relaciones más próximas y dinámicas entre actores y público.

En una época en el que todo el sistema social, cultural y político era puesto en jaque y que discusiones acerca de los espacios y de la ciudad estaban a la orden del día, tiene gran relevancia la publicación de *Le droit à la ville*<sup>144</sup>, de Henri Lefebvre, en el mismo 1968, en Francia. En su texto, Lefebvre traza las relaciones entre las ideologías y las instituciones públicas y urbanas, considerando que todo espacio es intrínsecamente político e ideológico. Destaca la necesidad de espacios urbanos de encuentro e intercambio, lugares cotidianos de calidad. Lefebvre logró abrir la discusión acerca de aspectos espontáneos de las ciudades, de la vida diaria en las calles, implicando a sociólogos, antropólogos, economistas, arquitectos y urbanistas.

La reivindicación del derecho a la ciudad venía al encuentro del deseo del teatro de abandonar los espacios institucionales y apropiarse de los lugares urbanos cotidianos. A partir de la apertura del teatro hacia la calle por el *Living Theatre*, en junio de 1968, en Avignon (Francia), con el lema "la vida se juega afuera"<sup>145</sup>, se inicia una nueva línea de investigación teórica: la de lo real y popular. Además de conllevar un gran potencial escénico, el teatro callejero es una opción política e ideológica y una alternativa que responde a las expectativas creadas en los años sesenta-setenta y hasta hoy actuales. Con la salida de los edificios institucionales, el teatro se liberta de los condicionantes espaciales. Se devuelve el teatro a la calle, al pueblo, al gusto popular. Al mismo tiempo, ese teatro rompe con el

---

<sup>142</sup> KOSOVSKI, Lúdia. *Comunicação espacial e teatralidade: do cubo cenográfico à cidade escavada*. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000. (Tesis de Doctorado). p.78.

<sup>143</sup> En 1970, la publicación francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedicó un número especial a los lugares del espectáculo, volviendo a hacerlo en 1978. Se observa que hay diferencias significativas entre los dos números: mientras el primero, aun bajo la influencia del Mayo de 1968 y con prefacio de Peter Brook, cuenta con diversos artículos sobre espacios abiertos, espacios públicos y cotidianos reconvertidos en teatros, sobre las transgresiones y manifestaciones callejeras, el segundo tira a una llamada al orden, una aceptación de los espacios convencionales antes criticados, con el reconocimiento de la insuficiencia de las tecnologías como instrumento de cambio de las relaciones teatrales, y una relativización de las críticas y provocaciones. CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.302.

<sup>144</sup> LEFEBVRE, Henri. *Le droit à la ville*. En: *Espace et politique*. Paris: Anthropos, 1968. (*El derecho a la ciudad*. Barcelona: Editorial Península S.A., 1978).

<sup>145</sup> CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.278. Si el *Living Theatre* se llamó así porque empezó a representarse en el salón (*living*) de la residencia de sus directores, Julian Beck y Judith Malina, en Nueva York, años después cambió su *modus operandi*: ya no se trataba de *representar* teatro, sino de *vivir* el teatro.

público de élite, el que puede pagar por un entretenimiento donde ejerce una contemplación pasiva, a la vez que encuentra el reconocimiento de su estatus socioeconómico. A través de la reapropiación de valores que unen los miembros de la sociedad, el teatro callejero recupera el carácter de celebración colectiva, volviendo a formar parte del cotidiano popular, en una fusión entre realidad y ficción<sup>146</sup>. Además, "comporta una ampliación de la definición d'art, que ha passat a incorporar el quotidià i a mostrar directament el procés creatiu, obrint-se a la indeterminació i a l'experiència receptora del públic"<sup>147</sup>.

En este sentido, la ciudad, con sus calles, plazas y parques, se vuelve un espacio teatral potencial: "la ciudad puede ser, en sí misma, un espectáculo"<sup>148</sup>. En un profundo rechazo a los teatrales tradicionales, la puesta en escena se apropia de estos espacios y los resignifica: se establece, por tanto, "uma ambigüidade entre o contexto ficcional e o da vida, entre o espaço arquitetônico e o espaço cênico que lança o público em uma situação para além da vivência comum"<sup>149</sup>. En esos lugares reales de la vida diaria, ocurre una suspensión de lo concreto y de lo cotidiano para que se dé la resemantización, la transformación de lo real. También el espacio se hace público –en su sentido más estricto– y escénico<sup>150</sup>. Como explica Verónica Pérez Luna, directora del grupo Manojó de Calles, a través del carácter festivo con el público y la ironización sobre el contexto donde se plantea el trabajo, se busca alcanzar el estado "fuera de foco", marcado por la resemantización del lugar y de la copresencia<sup>151</sup>.

De otra parte, a partir de entonces, surgió la tendencia a la construcción de nuevos espacios multiusos, polivalentes, los "teatros transformables", que se apropiaban de las tecnologías más avanzadas (con sistemas mecánicos que cambiaban la forma del auditorio, montaban el suelo, tapaban el techo, recortaban las galerías, llenaban las entradas de pivotes y colocaban bancos con ruedas a través del suelo del escenario), albergando diferentes disposiciones del público y la escena, y dando cabida a diversos tipos de espectáculos: teatro, danza, ópera, además de conciertos, cenas, ceremonias, etc. Sin embargo, creyendo abarcar a todas las actuaciones, en realidad a menudo estos espacios "multi-propuestas" no atienden a ninguna demanda en concreto, respondiendo a principios

---

<sup>146</sup> De cierto modo, la adopción de espacios urbanos como lugar teatral revela un rescate de los ideales del teatro griego. Se toma aquí el espacio escénico griego en referencia a los modos de acción teatral presentes en el periodo de la Grecia Clásica, cuando actores, espectadores, ritual y paisaje se fundían en un espectáculo que adquiría trascendencia. Por primera vez en la Historia occidental, un público que podía llegar a miles de espectadores se involucraba emocionalmente en los sucesos presentados en escena, que presentificaba una "verdad absoluta". Aquél se alejaba de su realidad inmediata y era lanzado a un espacio y tiempo suprahistóricos –que dejaba en suspenso el tiempo, definiendo otro tiempo–, creado por la poesía y por la ilusión del espectáculo. RAMON GRAELLS, Op. cit., 1997, p.30. En definitiva, el espectáculo griego estaba formado por la armonía entre la idea en forma de literatura dramática, la arquitectura teatral –circular– que promovía la integración entre el lugar físico hecho de cielo y colinas, y una masiva presencia humana.

<sup>147</sup> CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.301.

<sup>148</sup> RAMÓN GRAELLS, Op. cit., 1997, p.15.

<sup>149</sup> RODRIGUES, Op. cit., 2008, p.86.

<sup>150</sup> Cf.: DÍAZ GUERRERO, Ruth Marcela. *El espacio público como escenario*. Barcelona: Departament Projectes Arquitectònics, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2001. (Tesis de Doctorado).

<sup>151</sup> PÉREZ LUNA, Verónica. La teatralidad esparcida en el espacio. p.34-38. En: INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO. *El espacio escénico. Cuadernos de Picadero*. Cuadernos nº 4. Buenos Aires: Inteatro Editorial, diciembre 2004. p.35.

más bien abstractos y utópicos. Mielziner destaca que el fracaso de esos teatros se debe también a la creación de espacios con demasiado volumen y capacidad, y demasiado *confort*<sup>152</sup>. Estas características rompen con el ideal de un teatro más cercano, más auténtico<sup>153</sup>, que busca provocar el espectador.

Sobre las experiencias espaciales de los años sesenta, Inês Castel-Branco comenta en su tesis doctoral:

L'aventura de deambular per espais no convencionals durarà poc més d'una dècada. Es creia, a principis dels anys seixanta, que una nova arquitectura originaria immediatament una nova dramaturgia; que un canvi en les relacions entre la sala i l'escena permetria una nova comunió. Abandonant les tipologies rígides i perennes del passat, s'obria un camp a la flexibilitat i la provisionalitat, qualitats molt exaltades a l'època. Se sobreestimava ingènuament el poder messiànic de l'arquitectura per a la conversió del teatre. Però algunes de les estructures transformables desenvolupades a partir dels anys seixanta eren tant o més impositives que els teatres convencionals, i es mostraven insuficients per crear autènticament un espai amb caràcter. (...) Les sales mecànicament adaptables o multiformes, a més de ser cares, eren també monòtones i fredes. Els auditoris negres, aparentment neutrals, es mostraven sovint foscos i anònims. Les sales multiusos o polivalents (...) desitjant servir per a qualsevol acte d'entreteniment, no posseïen una identitat forta. Tampoc el compliment estricte d'uns requisits funcionals de visibilitat o acústica no semblava resoldre el problema de l'arquitectura teatral<sup>154</sup>.

Así, en busca de nuevos valores y sentidos de la praxis teatral, sobre todo a partir de los setenta, muchas propuestas se liberan de algunas de sus "ataduras": se observa una tendencia al abandono de los edificios convencionales y la búsqueda de nuevos lugares teatrales. La ruptura con el espacio a la italiana exigió una apertura donde desarrollar otros diseños escenográficos más adecuados para la nueva fórmula teatral.

En ese contexto, espacios "no teatrales" y aparentemente insólitos, como pueden ser los sótanos, galpones, almacenes, garajes, terrenos baldíos, locales abandonados o cualquier tipo de espacio amplio, carente de la tradicional división frontal entre escenario y sala, han sido explorados en la construcción de nuevas plataformas de comunicación con el público. También fábricas, canteras, iglesias, edificio en obra, funeraria, hospital y cárcel<sup>155</sup> han sido utilizados en nuevas propuestas escénicas, tanto por parte de directores y compañías que buscan un teatro más "socialista", como por otros que apuestan por una nueva opción estética. En esos espacios no tradicionales –los "hallazgos"– se exige un determinado tratamiento escénico, concepción espacial y tipo de interpretación

---

<sup>152</sup> Cf.: MIELZINER, Jo. *The shapes of our theatre*. Citado en: MACKINTOSH, Op. cit., 2000, p.171, p.177. Cabe destacar que los "teatros multiformes" son una tipología distinta. Se trata de espacios que pueden ser "adaptables", "flexibles" o "transformables", pasando de una forma teatral a otra: de un proscenio, a un "thrust", o a un espacio escénico circular, por ejemplo. Sus orígenes se hallan en el *Totaltheatre*, y es el caso del Teatre Fabià Puigserver, que será estudiado en detalle en el capítulo 2 de la segunda parte de la tesis: "Teatre Lliure a Catalunya".

<sup>153</sup> En oposición a un teatro que utiliza el simulacro, la "falsedad".

<sup>154</sup> CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.303.

<sup>155</sup> Ariane Mnouchkine llevó su *Théâtre du Soleil* a una fábrica abandonada; Peter Brook montó *Mahabharata* en canteras, mientras Jerzy Grotowski prefirió refugiarse en antiguas iglesias. La Fura dels Baus montó *Accions* (1983) en un edificio a medio construir cerca de las Drassanes en Barcelona, *Suz o Suz* (1985) en una antigua funeraria de Madrid y *Tier Mon* (1988) en una fábrica nuclear cerca de Milán. El brasileño Teatro da Vertigem presentó *O paraíso perdido* (1992) en la iglesia de Santa Efigênia, *O livro de Jó* en el Hospital Humberto I, y *Apocalipse 1,11* en la cárcel del Hipódromo, todos en la ciudad de São Paulo.

específicos<sup>156</sup>. Además, el sentido de la obra se encuentra “puesto en jaque”, ya que estos lugares conllevan una carga simbólica y metafórica. El espacio “trovato e trasformato”<sup>157</sup> se teatraliza.

Muchas obras han pasado a ser concebidas *para* un lugar específico, catalizadas por un contexto predeterminado. La fuerza y el encanto de los espectáculos allí desarrollados insertan al público en una relación completamente diferente con el texto, el lugar y el sentido de la obra<sup>158</sup>. Ajeno a las convenciones teatrales, esos espacios fortuitos, con la “sorpresa” que conllevan, son a menudo la opción más adecuada para determinados montajes. En definitiva, los espacios “encontrados” se caracterizan por poseer una “semántica” y una “sintaxis” consideradas en la dialéctica escena-espectáculo: sus rasgos de uso o de abandono, así como sus líneas arquitectónicas, sus texturas, su espacialidad se tornan elementos del discurso escénico<sup>159</sup>. Con frecuencia, sobre todo en el caso de los “espacios hallados”, ese lugar teatral asume una doble función: como lugar escénico y teatral.

Jean-Guy Lecat<sup>160</sup> define un espacio hallado como un lugar que tiene personalidad, que tiene su propia belleza y encanto, siendo a la vez un espacio vivo y neutral<sup>161</sup>. El lugar teatral asume una función preeminente en la configuración de la escena-performance. Aunque la puesta en escena no lo tuviera en cuenta, el carácter y la fuerza de significación propia de esos espacios se confunden con la del propio espectáculo. Brook es uno de los directores contemporáneos que busca lugares marcados por la vida cotidiana, donde el imaginario pueda hacerse presente<sup>162</sup>. La resemantización de esos lugares –desde sus aspectos históricos, ideológicos, culturales, etc.– y la apertura a nuevas experiencias dramáticas y espaciales –reformulación de concepciones escenográficas, de iluminación, de sonido, etc., además de nuevos procedimientos actorales–, constituyen una de las más singulares características del teatro contemporáneo.

En esa línea de trabajo, una de las alternativas es la recuperación de antiguos teatros o la adaptación de espacios más bien neutrales –como pueden ser los galpones o pabellones– al hecho teatral. La reutilización es indudablemente una solución válida a la compleja y difícil tarea de crear un nuevo teatro de la nada, a menudo respondiendo a una búsqueda de mayor libertad e innovación espacial. Esos “nuevos” teatros buscan huir de las máximas del teatro canónico –grandes aforos, mayor

---

<sup>156</sup> CORNAGO BERNAL, Op. cit., 2000, p.231-232.

<sup>157</sup> PAPA, Velia. Spazio trovato, spazio trasformato: l'organizzazione dei luoghi di teatro. p.43-50. En: BIGNAMI, Paola, AZZARONI, Giovanni. *Gli oggetti nello spazio del teatro* – Spazi del teatro, idee e luoghi di spettacolo e Il teatro degli oggetti, gli oggetti del teatro. Roma: Bulzoni, 1997. p.46. En 1989, Ariane Mnouchkine, concedió una entrevista a Gaelle Breton, publicada en *Theatres*, en la que introdujo el concepto de espacio “encontrado”, como espacios inusuales que poseen un carácter, un “ambiente” y un gran potencial creativo y dramático. Cf.: LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro, 7letras, 2008.

<sup>158</sup> PAVIS, Op. cit., 2000, p.127.

<sup>159</sup> Cf.: ODDEY, Alison; WHITE, Christine. As potencialidades do espaço: teoria e prática da cenografia e da encenação. p.144-157. En: LIMA, Op. cit., 2008.

<sup>160</sup> El “arquitecto de Peter Brook” trata de esos temas también en el texto: LECAT, Jean-Guy. *Um espetáculo, Uma plateia, Um único espaço*. 2010. Disponible en: <<http://mostraescolasoistat.files.wordpress.com/2010/06/jean-guy.pdf>>. Consultado en: Abril 2012.

<sup>161</sup> RAMON GRAELLS, Antoni; ALOY, Guillem; OLAIZOLA Ekain (editores). *Arxiu d'arquitectura teatral*. Recull de publicacions 2008-2011. Barcelona: ETSAB-UPC, Ayuntamiento de Barcelona, Institut del Teatre, 2011. p.194.

<sup>162</sup> CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.475.

comodidad<sup>163</sup> y mejores vistas– y de su estética burguesa. Si durante siglos el actor fue puesto a una cierta distancia, sobre una plataforma, enmarcado, decorado, iluminado, pintado, en coturnos, para convencer al profano espectador de que era sagrado, al igual que su arte, hoy en día, en cambio, se aspira a una nueva estética, más intimista, a un acercamiento al público y a un teatro mucho más verdadero.

En general, los espacios no convencionales son usados para un espectáculo teatral en concreto, de forma puntual, mientras que muchos espacios neutrales, como los galpones, acaban siendo adaptados y convertidos al hecho teatral, ya sea por una compañía, ya sea por un órgano público. Por esta vía, tenemos el “hallazgo” de Peter Brook, las *Bouffes du Nord*, en París (antiguo teatro “descubierto y reanimado”), la *Cartoucherie*, de Ariane Mnouchkine y su *Théâtre du Soleil*, en Vincennes (una fábrica de municiones abandonada, en las afueras de París), el *Teatro Cine Horto* del Grupo Galpão, Belo Horizonte, Brasil (antiguo galpón y luego sala de cine), el Lliure de Gràcia, Barcelona (antigua sala de la cooperativa *La Lleialtat*), y aun el *Mercat de les Flors*, Barcelona (antiguo almacén de máquinas del Palau de l’Agricultura de la Exposición Internacional de 1929 y, posteriormente, pabellón municipal) que, tras ser utilizado por Peter Brook en la *Tragédie de Carmen* (1983), es hoy un espacio teatral municipal (Centre de les Arts del Moviment). Con frecuencia esos espacios albergan producciones de bajo coste, de directores y grupos al principio aun no legitimados y conllevan una propuesta teatral innovadora, que rompe con estereotipos del teatro convencional.

Así, con la ruptura del canon establecido y paralelamente a las nuevas concepciones de montajes escénicos, un nuevo entendimiento y tratamiento del espacio han ido consolidándose. Nuevas organizaciones espaciales, así como la fragmentación y la flexibilización del espacio teatral y escénico, traducen el afán por la inserción de elementos visuales dentro del proceso creativo y compositivo de cada puesta en escena. “El espectáculo no debería verse ya más confinado al escenario, sino que debería invadir por entero todo el espacio”, escribió el diseñador escénico francés Pierre Chaix<sup>164</sup>. Como afirma Roubine, el espacio contemporáneo, especialmente la escena, “explosa”<sup>165</sup>. Esta explosión lanza fragmentos por todas partes y el teatro toma nuevos rumbos, albergándose en otras arquitecturas, en la calle, en la ciudad, en fin, más cerca de la realidad. Esta migración del edificio teatral hacia la ciudad coincide con procesos emprendidos por el arte rumbo al espacio<sup>166</sup>.

---

<sup>163</sup> Peter Brook declara: “nada es menos importante que la comodidad; de hecho, a veces la comodidad hace perder vitalidad a la experiencia” teatral. Para Iain Mackintosh, “un público cómodamente sentado generalmente prestará mucha menos atención y no tendrá una actitud expectante”. MACKINTOSH, Op. cit., 2000, p.261.

<sup>164</sup> Pierre Chaix citado en: Ibídem, p.154.

<sup>165</sup> Cf.: ROUBINE, Op. cit., 1998. A partir de los años sesenta, sobre todo en Estados Unidos, surgen nuevas experiencias escénicas, como el *happening* y la *performance*, impulsadas por artistas europeos exiliados por la guerra en Europa, e inspiradas en las vanguardias históricas (principalmente en las propuestas dadaístas), en la obra provocativa de Marcel Duchamp (que rompe con postulados tradicionales del arte hasta entonces vigentes) y en el *action-painting* de Jackson Pollock (que desplaza el foco del producto al proceso de creación). Lo que en pintura se verificó con el *action-painting* –la “salida” del cuadro y la invasión del espacio por el artista–, en teatro se dio la ruptura de los límites y la apropiación de todo el espacio tridimensional, donde la esfera de la ficción de la escena se mezcla con la realidad del público.

<sup>166</sup> RODRIGUES, Op. cit., 2008, p.22.



Sin embargo, cabe subrayar que los espacios no teatrales no son garantía de renovación del lenguaje escénico, pero pueden ofrecer un potencial expresivo nuevo, abierto a la complejidad de la cultura. Una obra montada de manera tradicional<sup>167</sup> en un espacio "alternativo" no crea por sí solo un espectáculo innovador. Lo que sí es cierto es que, con la ruptura de las estructuras y de los soportes tradicionales, en general estos diversos espacios ofrecen un campo de acción más amplio y posibilitan una mayor participación del público, pues en algunos, incluso, la acción puede moverse y envolver al espectador, desplazarse por el espacio con más libertad, generando nuevos elementos de relación y ambiente, un teatro renovado. Para muchos grupos y directores no se trata de proponer nuevas arquitecturas, sino de plantearse una organización espacial alternativa, más "íntima" y verdadera. En un espacio vacío y libre –compartido igualmente entre todos los presentes–, austero y despojado de escenografía, flexible y receptivo, nuevas posibilidades son acogidas: "la potencialització dels moviments i els llenguatges corporals, capaços de crear, *per si mateixos*, una nova espacialitat"<sup>168</sup>.

De otra parte, sin haber eliminado los espacios institucionalizados, en las últimas décadas, a menudo la apuesta se da por el mismo teatro a la italiana, re-trabajado y rehabilitado. Como destaca el teórico francés Georges Banu, tras la huida de los teatros de concepción italiana hacia los espacios parateatrales, se produce hoy un regreso a los espacios teatrales, pero de una manera distinta: con el enriquecimiento que produjo esa experimentación. Así, alejándose críticamente de la tradición, el teatro incorpora los conceptos que emergen en los nuevos tiempos, trabajando la expresividad del espacio escénico y la relación con el público en la construcción del propio espectáculo.

El teatro contemporáneo expresa una crítica tipológica, una censura a la arquitectura teatral convencional, hecha *por* y *para* una élite, símbolo de su estatus social y económico, y que condiciona las relaciones allí establecidas: frontalidad, estaticidad, pasividad y distancia. Rompiendo esos parámetros tradicionales y utilizando el espacio de manera innovadora, en todas sus dimensiones, se crean nuevas relaciones con el público: "Se ha revalorizado el espacio a la italiana y los rehabilitados teatros acogen arquitecturas utópicas, imaginarias, rodeadas de la nada, donde la luz compone el ambiente y marca el paso del tiempo"<sup>169</sup>. Como bien puntualizó Luciano Damiani, escenógrafo de Paolo Grassi y Giorgio Strehler, del Piccolo Teatro di Milano, es necesario suprimir escenarios inclinados y marcos de escena, iluminar también al público, evidenciar las estructuras constructivas y escénicas de modo a tornar el espacio estimulante y dinámico<sup>170</sup>. Respecto al retorno a los teatros a la italiana, Ramon Graells explica: "acceptant el marc que imposen amb el convenciment que no defineix tant una finestra tancada com una *porta oberta*, capaç d'obrir infinites possibilitats"<sup>171</sup>.

---

<sup>167</sup> Donde se reproducen modos tradicionales de relación teatral, como ilusionismo mimético y pasividad intelectual, donde todo se revela abiertamente al espectador y no le queda otra alternativa que la pura asimilación.

<sup>168</sup> CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.298.

<sup>169</sup> BLAS GÓMEZ, Op. cit., 2009, p.256.

<sup>170</sup> CARON, Jorge Osvaldo. *O território do espelho: a arquitetura e o espetáculo teatral*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1994. (Tesis de Doctorado). p.165.

<sup>171</sup> RAMON GRAELLS, Espai escènic, arquitectura. En: ROQUETA MATÍAS, Op. cit., 1999, p.110.

Castel-Branco resume la experiencia de los sesenta, un periodo único de la historia teatral que buscó dar respuestas a los nuevos espectáculos y que dejó a las generaciones posteriores un legado inestimable:

Alguns anys després d'aquest període turbulent, la gent del teatre s'adona que no hi ha estructures directament alienants, que la barreja espacial entre actors i espectadors no afavoreix, per si sola, la comunió, ni produeix un canvi en l'estratificació de la societat. De manera semblant, l'apropament entre l'art i la vida no sembla conduir a una sacralització de la vida, sinó, sovint, a una banalització de l'art. Al llarg dels anys setanta i vuitanta es dona progressivament un retorn al teatre a la italiana i als edificis amb memòria, una recuperació de la relació de frontalitat i també del text dramàtic, renegant d'algunes argumentacions simplistes i reductores de la dècada anterior<sup>172</sup>.

Así como a lo largo de la historia el teatro siempre ha buscado su dimensión en el espacio, hoy el teatro contemporáneo puede optar entre los diversos espacios y lugares teatrales: la calle, los espacios alternativos ("hallados"), los espacios neutrales (vacíos) o aun el mismo teatro a la italiana. Sin embargo, cabe poner de relieve que un lugar idóneo no precede a una actividad, por el contrario, es consecuencia de ésta. Dando la vuelta a la frase de Kafka "jaula busca prisionero", es necesario que haya una actividad –léase: dramaturgia o espectáculo– que busque su espacio, y no un teatro que busque una actividad<sup>173</sup>. De este modo, en la interrelación entre teatro y arquitectura, dramaturgia y espacio, no es la arquitectura la que produce una nueva dramaturgia, sino la interrelación entre todos sus elementos la única forma de crear algo nuevo.

Perquè un espai teatral s'arquitecturitzi, cal que hi tingui prèviament lloc una dramaturgia; no s'ha d'esperar, en canvi, que l'arquitectura susciti directament una dramaturgia (cosa que difícilment farà). Cal, doncs, que l'espai sigui inicialment neutre, no pas estèril ni desposseït de caràcter. Un espai molt definit implica una determinada ideologia i es converteix normalment en obstacle a l'actuació teatral. Només un espai buit es deixarà afectar pel caràcter de la dramaturgia. Aquesta vacuitat s'ha d'entendre com a disponibilitat creativa, obertura sempre renovada, receptivitat fecunda<sup>174</sup>.

Tras el estudio de la pluralidad y diversidad de los espacios teatrales y escénicos, se observa que reflexionar sobre la arquitectura teatral y escénica es un ejercicio cada vez más complejo, pues el teatro es un lugar donde se construyen múltiples significados. Si hace unas décadas la alternativa estaba en los lugares no institucionalizados, ahora puede estar en el espacio urbano, en espacios no-codificados o neutrales, o aun en los edificios teatrales tradicionales, con escena a la italiana o no, recuperados o recién construidos<sup>175</sup>.

Hoy le toca al espacio del teatro contemporáneo presentarse dentro de una escala humana, de un teatro que proporcione el contacto más cercano y directo posible entre actores y público. Mientras el confort, la acústica y la visibilidad fueron los aspectos de suma importancia para el teatro burgués, hoy el "confort" fundamental para el espectador es el mejor espectáculo posible, dirigido a la totalidad

<sup>172</sup> CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.304.

<sup>173</sup> BANU, Georges. *Peter Brook. Hacia un teatro primero*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2005. p.18.

<sup>174</sup> CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.318.

<sup>175</sup> Hace poco más de diez años, en 2001, la Fundació Teatre Lliure-Teatre Públic de Barcelona construyó e inauguró su nueva sede en la montaña de Montjuïc, en el antiguo edificio del Palacio de la Agricultura de la Exposición Internacional de Barcelona. Más reciente aun es la recuperación de El Molino, de Barcelona, un espacio concebido para espectáculos (teatrales, musicales, de danza, cabaret, revista etc.), construido en 1898 y reinaugurado en 2010.

de los sentidos, en un espacio donde el verdadero acontecimiento escénico se haga realidad. Una de las vías más interesantes del teatro actual es la apuesta por un espacio compartido entre actores y espectadores durante el tiempo de una acción que se aproxima y gana en intensidad. Un espacio que ahora puede ser vacío y, al mismo tiempo, complejo, dinámico, simultáneo y plural.

Este nuevo entendimiento espacial afronta la especificidad del problema dramático de cada espectáculo y lo soluciona en el interior del proceso creativo y compositivo de la puesta en escena. Así, el espacio escénico-teatral ya no es necesariamente el fruto de una determinación previa, sino el resultado de un proyecto dramático específico. Dicho de otra manera, lo fundamental e ineludible para el teatro contemporáneo es que éste utilice el espacio como materia dramática en la concepción y construcción de la puesta en escena, en la búsqueda de la integración de un espacio vivo y de la experiencia única del espectador. En este contexto, el propósito principal de la arquitectura teatral es proporcionar un canal para que fluya la energía –sea ésta la risa, un sobrecogimiento o incluso una reciprocidad física hacia lo que el actor hace– creando un éxtasis<sup>176</sup>.

Si el uso del espacio como elemento dramático y la apropiación de nuevos espacios como lugar teatral se vuelven puntos de vista válidos en el análisis de espectáculos, más relevante que tratar de los tipos de espacios, es considerar los modos de uso de dichos éstos. En una disposición espacial y ambientación muchas veces inusitada, el público puede incorporarse a la acción, o bien el “patio de butacas” puede fragmentarse, con objetivos escenográficos. Estos nuevos datos amplían la complejidad de la labor del análisis del espacio teatral. Por tanto, el interés de la tesis no está en las diversas “tipologías” escénicas o teatrales, sino en el uso que la puesta en escena hace de ellas.

Así, el teatro contemporáneo investiga los espacios otros, que señalan las limitaciones de las propuestas tradicionales y promueve un replanteamiento, una discusión más profunda acerca de esos espacios hasta entonces hegemónicos. Hoy, el teatro puede ser itinerante, inventar su texto, personajes y formas al sabor del momento, de la actualidad, del lugar<sup>177</sup>. El trabajo de la dramaturgia del espacio consiste, pues, en experimentar nuevos lugares escénicos, jugar con las oposiciones espaciales para exaltarlas o borrarlas, destacar los signos propios de la teatralidad. Al ser el mediador entre el texto –cuando existente– y la representación, entre los diversos sistemas semióticos, entre las escenas de la obra y entre espectáculo y público, el espacio ya no es una mera tarima, sino una propuesta donde se puede leer una poética, una estética y también una crítica a la representación teatral<sup>178</sup>. El teatro contemporáneo utiliza el espacio como una provocación al espectador.

---

<sup>176</sup> MACKINTOSH, Op. cit., 2000, p.263.

<sup>177</sup> ROUBINE, Op. cit., 1998, p.146.

<sup>178</sup> KOSOVSKI, Op. cit., 2000, p.78.

#### 1.4.2. La dramaturgia del espacio

A partir de la comprensión de los orígenes del teatro a la italiana y de su desarrollo cuanto a la configuración espacial de la arquitectura teatral y a la escenografía, es posible entender de qué manera elementos como escena y sala se interrelacionan y se influyen mutuamente. Los cambios ocurridos suponen una evolución en términos de complejidad escénica, que acabó generando un nuevo enfoque para el estudio del fenómeno teatral, al que De Marinis designó *dramaturgia del espacio*<sup>179</sup>.

Tras la preeminencia de una dramaturgia del texto<sup>180</sup> y del actor, con la crítica al teatro a la italiana, a partir de la postguerra y sobre todo a partir de los años setenta, una visión renovada de la relación entre el espacio y el individuo ha caracterizado la praxis teatral. Sin embargo, ya a partir de las primeras décadas del siglo XX, la forma italiana había pasado a recibir ataques de las vanguardias y de la incipiente teoría teatral moderna. Esa crítica era de orden estético y político a la vez, en función de la relación que dicho espacio establecía entre público y espectáculo: visualmente bidimensional, frontal, distante, y espacialmente estática y pasiva. Al espectador, distanciado de la escena por el proscenio y sentado en un mismo sitio durante toda la representación, se le impone una percepción a partir de una misma perspectiva, puesto que la convención teatral le impide intervenir en el desarrollo del espectáculo. El público es una masa anónima, *voyeurs* de una acción que se desarrolla independientemente de su participación y, paradójicamente, de su presencia –aunque sea el teatro un arte en presencia del otro. Literalmente a la sombra del espectáculo, separado de la escena por las luces de la candileja, en el teatro a la italiana, el público es alejado aun más por el “abismo” del foso de la orquesta.

(...) as pesquisas teóricas e às vezes as experiências práticas, nesse início de século XX, desembocaram, passando por cima de sua diversidade, num questionamento, total ou parcial, do espetáculo em palco italiano, seja através de tentativas de modificar o espaço interno dos teatros construídos dentro dessa convenção, seja procurando descaracterizar a prática tradicional, de modo a explorar esse ou aquele elemento do espetáculo à italiana, sem deixar-se escravizar pelo conjunto de suas limitações<sup>181</sup>.

Cabe destacar que después de más de tres siglos desde la aparición de la escena italiana, finalmente el siglo XX pasaba a verla no como un *canon*, una estructura inherente a la propia idea de teatro, sino como un paso más en la evolución de la espacialidad teatral. Una vez que esa ordenación ya no alcanzaba atender a las nuevas demandas del individuo y de la sociedad de la época, su superación abrió paso a nuevas propuestas a la escena actual y, desde un punto de vista más amplio, a la propia arquitectura teatral contemporánea. También se empezó a entender el espacio como el producto de una concepción semiótica de la puesta en escena, a partir de la independencia entre texto e imagen. El lugar teatral se asumía, pues, mucho más que una imagen bidimensional o incluso que una

<sup>179</sup> Cf.: DE MARINIS, Op. cit., 2000.

<sup>180</sup> El estatus del texto dramático frente al espectáculo ha variado desde un tiempo en que era considerado casi sinónimo y finalidad de la creación teatral hasta los movimientos contemporáneos, que lo relegaron al papel de inspirador y catalizador del lenguaje escénico – o incluso, en casos más radicales, llegando a prescindir de su existencia.

<sup>181</sup> ROUBINE, Op. cit., 1998, p.94.

estructura tridimensional, ahora como una escritura tridimensional y temporal que transcurre dentro de la cuarta dimensión, es decir, que se desarrolla en el tiempo –al contrario, por ejemplo, de la pintura, que normalmente presenta su producto acabado *a priori*.

Así, el paisaje, tanto natural como el recreado escénicamente, es el *protagonista* de la dramaturgia del espacio. Este hecho ha revolucionado también el entendimiento de la arquitectura teatral, de la ambientación visual y sonora: escenografía, iluminación, vestuario, accesorios, sonido y música<sup>182</sup>. Según la esquematización de De Marinis, esta renovación consiste:

- a) nell' aver posto il problema dello spazio teatrale come *problema unitario*, rifiutando le tradizionali divisioni di competenze fra scena e sala, e cioè, sostanzialmente, fra scenografo e architetto;
- b) nell' aver valorizzato lo spazio teatrale come *spazio di relazione e di esperienza* (dello spettatore oltre che dell'attore); ma soprattutto e prima di tutto;
- c) nell' aver fatto dello spazio un *elemento, o dimensione, della drammaturgia*, cioè un' entità drammaturgicamente attiva<sup>183</sup>.

Acompañando las reflexiones de la semiótica contemporánea, se produce una evolución desde el espacio dramático delimitado como lugar físico, hacia su entendimiento como elemento *constructor* de la acción dramática, que dialoga con el texto, actores y espectadores. La dramaturgia del espacio – hipótesis de investigación de esta tesis– entiende el lugar de la acción dramática no como un mero soporte o elemento accesorio, consecuencia directa del drama, independiente de la composición de la obra en cuestión, sino como un elemento capaz de potenciar la experiencia estética y las posibilidades expresivas del espectáculo<sup>184</sup>, mediando la comunicación y la recepción del público.

Así, se considera el espacio en dos sentidos diversos y complementarios:

- a) la concezione e l'uso dello spazio come dimensione drammaturgica, parte integrante della composizione dell'opera teatrale;
- b) la concezione e l'uso dello spazio teatrale come spazio di relazione, luogo del rapporto attore-spettatore<sup>185</sup>.

Hoy, cada vez más, la tendencia es poner la dimensión espacial a servicio del proceso creativo teatral, siendo construida y reinventada a cada nueva puesta en escena. El espacio condiciona la relación con el público, pues es para éste, objeto fundamental de percepción. Y contribuye de manera significativa para la definición del rol del espectador, a medida en que lo “autoriza” –en mayor o menor medida– a participar del espectáculo.

No obstante, a lo largo de las últimas décadas, el espacio se convirtió en sujeto y objeto de la praxis dramática, como espacio de relación y espacio social<sup>186</sup>. Es necesario distinguir entre estos dos sentidos fundamentales otorgados a la dramaturgia del espacio:

---

<sup>182</sup> Ibídem, p.10.

<sup>183</sup> DE MARINIS, Op. cit., 2000, p.31.

<sup>184</sup> Fabrizio Cruciani postula que el espacio “diventa elemento attivo dell'espressione artistica, sai nel suo costruire visione, sai nel suo determinarsi come ambiente: un luogo dei possibili espressivi”. Cruciani citado por: ROJO, Sara. *Tránsitos y desplazamientos teatrales: de América Latina a Italia*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2002. p.111.

<sup>185</sup> DE MARINIS, Op. cit., 2000, p.50.

a) drammaturgia dello spazio nel senso che lo spazio (teatrale, scenico) è sempre, in qualche misura, *soggetto* drammaturgico, in quanto portatore fra l'altro di una drammaturgia implicita, di potenzialità spettacolari, grazie alle sue caratteristiche materiali, topologiche, architettoniche, urbanistiche, etc. Pensiamo a una piazza antica, a un anfiteatro greco-romano, alla sala di un teatro storico, cosiddetto all'italiana. È facile capire da questi tre esempi che cosa si intenda per spazio come soggetto di drammaturgia, cioè come portatore di una drammaturgia implicita, a volte molto precisa e condizionante;

b) drammaturgia dello spazio nel senso che lo spazio (teatrale, scenico) è sempre anche, in qualche misura, *oggetto* drammaturgico, cioè oggetto di operazioni di organizzazione, adattamento, trasformazione e via dicendo, che lo rendano funzione di volta in volta allo spettacolo<sup>187</sup>.

Acerca del papel del espacio en el teatro contemporáneo, Raimondo Guarino afirma que la relación entre el espectáculo y el lugar del teatro es fruto de esa nueva sensibilidad cultural que ha redimensionado lo cotidiano y lo espacial:

Il rapporto dello spettacolo con il luogo è così diventato, libero dal presupposto risolutivo dello spazio dell'edificio teatrale come unità culturale omogenea, il terreno di confronto tra indifferenza a uno spazio puramente funzionale e sensibilità a un luogo prescelto. Questo stato delle cose non è il risultato dell'evoluzione dello spazio scenico, ma piuttosto deriva dalla diversa attenzione dei soggetti che qualificano la cultura teatrale per la dimensione quotidiana e ordinaria dello spazio; e per le diverse modalità di presenza del fare teatro, sia nel manifestarsi come spettacolo, sia nel rivendicare territori autonomi di operatività. Si può parlare di teatro dei luoghi perché l'universo dei luoghi ha acquistato una rilevanza materiale e ideativa nella relazione del lavoro teatrale con l'ambiente. La fenomenologia dei luoghi dello spettacolo che hanno disintegrato l'edificio teatrale è il risultato del rivolgersi delle tecniche del teatro all'universo contemporaneo dei luoghi, al loro valori funzionali e simbolici<sup>188</sup>.

En esa nueva dramaturgia, la teatralidad misma nace del espacio, en la que los signos visuales y espaciales constituyen su base. Cabe recordar que el siglo XX estuvo buscando rescatar el concepto de teatralidad: "recuperar el juego teatral, la dimensión lúdica, devolverle al actor su papel ditirámico y ritual, y realizar una producción significativa que se articula y se plasma en el texto espectacular"<sup>189</sup>. Como subraya De Toro, la teatralidad está históricamente determinada, pues es propia de cada época, cada cultura, cada praxis teatral, cada dramaturgia.

### 1.5. La estética de la recepción

Una importante corriente de investigación dentro del panorama más reciente de la teoría teatral es la llamada *estética de la recepción*, proveniente de resonancias tanto de la semiótica como de la teoría de la comunicación y de la filosofía. Su fundamento está en la filosofía fenomenológica de Edmund

---

<sup>186</sup> TREZZINI, Lamberto. Percorsi del teatro. p.35-42. En: BIGNAMI, AZZARONI, Op. cit., 1997, p.35.

<sup>187</sup> DE MARINIS, Op. cit., 2000, p.34. (Destaque nuestro)

<sup>188</sup> GUARINO, Raimondo. Locus mobilis. Un'introduzione al teatro dei luoghi. En: *Teatro dei Luoghi*. A cura di R. Guarino. Roma: GATD, 1999. Disponibile en: <[http://www-static.cc.univaq.it/culturateatrale/materiali/Guarino/locus\\_mobilis/guarino.php](http://www-static.cc.univaq.it/culturateatrale/materiali/Guarino/locus_mobilis/guarino.php)>. Consultado en: Noviembre 2012.

<sup>189</sup> DE TORO, Op. cit., 1990, p.82.

Husserl<sup>190</sup>, en la fenomenología hermenéutica de Martin Heidegger<sup>191</sup> y en escuela hermenéutica de Hans-Georg Gadamer<sup>192</sup>, desarrollada en la década de los sesenta por sus discípulos, Hans-Robert Jauss y Wolfgang Iser<sup>193</sup>, además de los trabajos de Roman Ingarden.

En una línea de investigación muy interesante para la presente tesis, Gadamer cuestionaba si podemos comprender obras que nos son cultural e históricamente extrañas, y si es posible el entendimiento “objetivo”, independiente de nuestra propia situación histórica. El hermeneuta estadounidense, E. D. Hirsch Jr., respondió a esta cuestión: “as significações variam ao longo da história, ao passo que os sentidos permanecem constantes; os autores dão sentido às suas obras, ao passo que os leitores lhes atribuem significações”<sup>194</sup>. No obstante, esta interpretación del lector-observador-espectador es siempre subjetiva –dado el carácter fundamental de indeterminación de toda obra artística–, obtenida a través de un instrumental hermenéutico: “aquilo que a obra nos ‘diz’ dependerá, por sua vez, do tipo de perguntas que somos capazes de lhe fazer, dependerá de nosso ponto de vista sobre a história. Dependerá também de nossa capacidade de reproduzir a ‘pergunta’ para a qual a obra é uma ‘resposta’, pois ela é também um diálogo com a sua própria história”<sup>195</sup>.

En la década de setenta, los filólogos alemanes H.G. Jauss y W. Iser desarrollaron las teorías de la recepción. Aunque se restringieron al estudio de textos literarios y de sus lectores, sus conclusiones y metodologías se revelaron altamente provechosas también para la recepción teatral y sus espectadores. De particular interés para la tesis resultan las reflexiones de Jauss –uno de los padres de la Estética de la Recepción–, que rechazaba la autonomía absoluta del texto, que se sobrepone al sujeto en función de una estructura autosuficiente<sup>196</sup>, y situaba la obra literaria en un “horizonte histórico” (contexto sociocultural dentro del que se produjo) para, entonces, explorar las variables entre ella y el “horizonte de expectativas” también variable, de sus lectores históricos<sup>197</sup>. El horizonte de expectativas abarca el conjunto de precondiciones receptivas del público: psicológicas, culturales e históricas, a partir de su contexto concreto; y el conjunto de saberes (conocimientos, motivaciones,

---

<sup>190</sup> Que se fundamenta en una reflexión y método objetivo, a través de una mirada neutral, libre de “pre-juicios” y concepciones filosóficas, teológicas, científicas, axiológicas previas, que busca *las cosas mismas*, contemplando y describiendo los fenómenos tal como se manifiestan desnudamente a la consciencia.

<sup>191</sup> El filósofo alemán de *Ser y Tiempo* (1927) reconoce que el significado es histórico y propuso volcar la fenomenología en la hermenéutica, pues aquella nunca está libre de prejuicios: ni se puede considerarse una descripción neutral y transparente de lo real –donde todos los conceptos están saturados de tradición y cultura–, ni la propia conciencia está libre de un yo parcial. Cf.: HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta, 2003.

<sup>192</sup> Para el filósofo alemán de *Verdad y Método* (1960), ninguna obra (literaria) tiene su sentido completamente determinado, pues éste depende de la situación histórica del intérprete. De la misma manera, toda interpretación de obras del pasado consiste en una dialéctica entre el pasado (de la autoría de obra) y el presente (del sujeto receptor), donde, a luz de sus experiencias, el crítico –lector o espectador– es el intérprete de la historia. Así, cada texto comprende una “fusión de horizontes” donde la historia del texto se articula en relación con nuestro propio trasfondo cultural e histórico. ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989. p.11. Cf.: GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme, 2012.

<sup>193</sup> La adaptación de la teoría de Gadamer a la crítica literaria por sus alumnos H.R.Jauss y W.Iser en la Universidad de Constanza supone el inicio de los trabajos de esta escuela.

<sup>194</sup> E.D. Hirsch Jr. citado en: EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983. p.72-77.

<sup>195</sup> E. D. Hirsch Jr. citado en: Ibídem, p.72-77.

<sup>196</sup> ZILBERMAN, Op. cit., 1989, p.10.

<sup>197</sup> Cf.: JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. p.43-62. En: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*. Textos de Estética da Recepção. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

actitudes, habilidades) forma su competencia para acompañar el espectáculo de mejor o peor modo. El modelo de concretización de Iser coloca al lector en el rol activo de co-productor del texto, siendo capaz, a partir de "pistas" dejadas por el autor, de rellenar creativamente sus lagunas<sup>198</sup>.

Un puente entre la teoría de la recepción alemana de los años setenta y las preocupaciones por la recepción en la teoría semiótica de los años ochenta fue lanzado por Umberto Eco en *Lector in fabula* en 1979<sup>199</sup>. A partir de una relectura de la filosofía de Husserl, Eco concluye que el significado semiótico es simplemente "la codificación socializada de la experiencia perceptiva que la *epoché* fenomenológica intenta recuperar en su frescura originaria"<sup>200</sup>. La estrecha vinculación entre semiótica y percepción ha quedado establecida por el mismo autor en su obra *Signo* (1971)<sup>201</sup>. Él habla del acto semiótico como generador de la percepción: no sólo las ideas son signos, sino que "cada vez que pensamos, tenemos presente a la conciencia algún sentimiento, imagen, concepción, u otra representación, que funciona como signo"<sup>202</sup>. Así, la percepción puede ser considerada como una interpretación de datos sensoriales no conectados entre sí, como el "resultado de los procesos semióticos". Como consecuencia, la experiencia es entendida como una especie de texto, portador de un mensaje –que serían las estructuras y los objetos captados por los mismos actos de percepción– que debe ser descifrado y posteriormente interpretado, en una especie de diálogo con el texto original.

Desde entonces, se ha ido desarrollando una orientación metodológica como punto de partida de la experiencia estética que subraya el papel central del individuo receptor, sea éste lector, espectador, público o usuario de un espacio, además de estudiar las impresiones, sensaciones y efectos que también el espacio y la arquitectura producen en el ser humano. En ese proceso subjetivo<sup>203</sup> –en contraposición al modo objetivo, mensurable– de construcción del conocimiento, mediado por los sentidos de la percepción, la vivencia y el aprendizaje diario ocupan una posición destacada. "Es precisamente el sentido de la subjetividad el que vincula esta teoría crítica con otras teorías científicas del siglo XX, como la teoría de la relatividad formulada por A. Einstein o la filosofía de la Gestalt"<sup>204</sup>.

Con el avance del siglo XX, las manifestaciones artísticas han buscado y exigido cada vez más la colaboración creadora del receptor. Pero, específicamente en el campo teatral, mientras la primera generación de semióticos del teatro moderno dedicó poca atención a la contribución del público al

---

<sup>198</sup> Cf.: Ibídem. CARLSON, Op. cit., 1997, p.501.

<sup>199</sup> Cf.: ECO, Op. cit., 1987.

<sup>200</sup> INNIS, Robert E. Recensión de *A Theory of Semiotics*, de Umberto Eco. En: *Internacional Philosophical Quarterly*. Nueva York, junio 1980, vol. XX, nº 2, p.224.

<sup>201</sup> ECO, Umberto. *Signo*. Barcelona: Ed. Labor, 1976.

<sup>202</sup> Ibídem, p.132, p.163-166.

<sup>203</sup> Para Giulio Carlo Argan es errónea la utilización del término "subjetivo", como si se contrapusiese a una realidad "objetiva", pues en definitiva dicha condición es la "de nuestra existencia y la única que podemos conocer". ARGAN, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico* – desde el Barroco a nuestros días. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973. p.79.

<sup>204</sup> La filosofía o psicología de la Gestalt sostiene que no percibimos los objetos de forma individualizada –sin observar los vínculos entre los signos en cuestión–, sino formando grupos que configuran un sistema organizado y con sentido. RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión. *De la poética a la teoría de la literatura (una introducción)*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2005. p.208.



espectáculo, sólo a partir de los años ochenta, nuevas aproximaciones permitieron que la decodificación de los signos de la representación y el proceso de interpretación del espectador constituyeran importantes elementos para la investigación teórica. Pese a que aún hoy las metodologías de investigación para las cuestiones de recepción teatral carecen de eficacia, ésta constituye una instancia de gran relevancia en el proceso de la producción teatral.

Desde esta perspectiva, se ha pasado a tener en cuenta “além ou em lugar do momento gerativo [sic], o papel desempenhado pelo destinatário na sua compreensão, atualização, interpretação, bem como o modo com que o próprio texto prevê esta participação”<sup>205</sup> en la puesta en escena. Es importante notar que aquí hablamos de una *puesta en relación* de los diversos elementos escénicos (sistemas significantes), en un espacio y un tiempo dados, *en función* de un público. Según la concepción de Pavis –que compartimos– el espectáculo, producto final de la suma de diversos elementos, sólo halla dimensiones reales en la recepción del espectador, y varía significativamente a cada representación, según el público presente y su respuesta, ampliando el texto original y sus significados. Así, a partir de las nuevas vanguardias, el público se convirtió en principio y fin del hecho escénico.

El espectador como sujeto histórico interpretante es quien orienta hoy la dramaturgia, convertido en el “cuarto autor”<sup>206</sup> que, a través de su decodificación, hace de cada representación un espectáculo único. Del mismo modo que los creadores del montaje producen su lectura escénica, también el espectador es reubicado en el papel de co-productor del texto espectacular, que tiene siempre la última palabra: “él decidirá cuál es el significado de dichas propuestas”<sup>207</sup>. El espectador decodificará las estructuras teatrales manifiestas no sólo por pertenecer al sistema cultural, sino también por lo profundo de la cohesión social del cual sea partícipe. Del texto dramático a la recepción del texto espectacular, la obra pasa por diversas concretizaciones: la literario-textual (del autor), la escénica (del director), y la interpretación (del espectador). Esta serie de concretizaciones puede producir resultados diversos en el espectador, aunque a partir de un mismo tópico o de concepciones estéticas semejantes, principalmente si parten de distintos lugares de enunciación<sup>208</sup> o si se dirigen a diferentes contextos socioculturales. El concepto de espectador-modelo<sup>209</sup> define cómo el espectáculo prevé y

---

<sup>205</sup> ECO, Op. cit., 1995, p.2.

<sup>206</sup> En un juego de palabras con “cuarta pared” que orientaba la relación tradicional entre espectáculo y espectador, Roubine se refiere al espectador como el cuarto autor, después del dramaturgo, del director de escena y del actor. ROUBINE, Op. cit., 1998, p.35-41.

<sup>207</sup> CAÑIZARES BUNDORF, Nathalie. En busca del enigma perdido. p.9-12. En: UBERSFELD, Op. cit., 1996, p.11.

<sup>208</sup> ROJO, Op. cit., 2002, p.32.

<sup>209</sup> Para Umberto Eco, el autor del texto organiza su estrategia textual previendo un “lector modelo”: no esperando que él exista, sino actuando sobre el texto de modo a construirlo. El lector real descifra el texto utilizando un código, un sistema complejo de reglas implícitas que comandan la escritura en un determinado tiempo histórico. Así, en su proceso interpretativo, él activa las pistas “previstas” por el autor, aunque eso se dé de modo distinto según épocas diferentes. Cf.: ECO, Umberto. O leitor-modelo. En: *Lector in fabula: a cooperação interpretativa dos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1986. RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. Coleção Leitura e Crítica. p.145. En *Comprender el teatro*, De Marinis hace una “transposición” al análisis del teatro a partir de conceptos literarios claves de Eco, como el “lector modelo”, ahora como “espectador modelo” –espectador implícito, ideal, obviamente utópico. DE MARINIS, Op. cit., 1997. Quizá sea más acertado referirse a ese espectador por el término “virtual” –y no

predetermina la visión del espectador, y de qué manera y en qué medida aquél deja “vacíos” para la elaboración del punto de vista del receptor.

A pesar de todo el desarrollo de la teatrología, el gran interrogante del teatro contemporáneo sigue siendo: ¿cuál es la relación del espectador con el espectáculo? El espectador no es sólo objeto del discurso escénico y verbal, receptor del proceso comunicacional, sino el artífice de una praxis constantemente desarrollada *con* la escena<sup>210</sup>. En los años ochenta, Anne Ubersfeld se refirió al espectador como el “sujeto de un hacer”, alejándose de la noción de éste como objeto del discurso escénico y receptor pasivo en el proceso de comunicación. La autora desarrolló el concepto de “puntos de indeterminación”<sup>211</sup> de Ingarden y afirmó que el texto está “*troué*” (agujereado) y que la escenificación rellena sus lagunas –o “huecos”– a partir de las “matrices textuales de representatividad” y “núcleos de teatralidad”<sup>212</sup> presentes en el mismo, reconociendo que el texto literario no es completo. Ubersfeld identificó varios modos por los cuales el espectador realiza su actividad creativa y fuentes de placer para el público: descubrimiento, análisis de los signos, invención, identificación, vivencia temporal de lo imposible o prohibido y placer total, unión de todos los elementos afectivos. Al fin del espectáculo, afirma la autora, el público es llevado a percibir la “ausencia”, la condición de deseo irrealizado<sup>213</sup>. Trasladando el concepto literario de Iser al campo teatral, la obra más “eficiente” es aquella que lleva al espectador a una nueva consciencia crítica de sus códigos y expectativas habituales<sup>214</sup>.

En una evolución del pensamiento acerca de la recepción, Pavel Campeanu discute el papel del espectador teatral, no en términos de agente pasivo o activo, sino como agente *reactivo*. Mientras los actores o protagonistas se expresan en tanto signos o manipuladores de signos, convirtiéndolos en símbolos, y hacen una confidencia imaginaria, provocándoles la emoción real de los espectadores, éstos deben tomar conciencia de esa confidencia, hallar en ella la confirmación de su propia experiencia, juzgar la credibilidad del simulacro, sintetizando por fin sus experiencias anteriores al espectáculo y confrontándolas con lo que sucede en la escena<sup>215</sup>. Aunque pueda parecer que el espectador está condicionado y obligado a una recepción estática y pasiva según la sala, “su yo parece moverse libremente por el escenario gracias a sus múltiples identificaciones con los personajes”<sup>216</sup>.

---

“modelo”–, una vez que la recepción no es programada, controlada, sino más bien una instancia prevista en la creación y experimentada en la recepción, una “presencia ausente”.

<sup>210</sup> Cf.: UBERSFELD, Op. cit., 1996. (Destaque nuestro.)

<sup>211</sup> ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. En: COSTA LIMA, Luiz. *A literatura e o leitor*. Textos de Estética da Recepção. São Paulo: Paz e Terra, 1979. p.106.

<sup>212</sup> UBERSFELD, Op. cit., 1989, p.20.

<sup>213</sup> La estrategia y terminología de Ubersfeld desbordan el dominio de la semiótica y del estructuralismo hacia el del post-estructuralismo, sobre todo basado en la línea psicoanalítica de Jacques Lacan. CARLSON, Op. cit., 1997, p.494.

<sup>214</sup> EAGLETON, Op. cit., 1983, p.84.

<sup>215</sup> CAMPEANU, Pavel. Um papel secundário: o espectador. p.91-106. HELBO, André (org). *Semiologia da representação*. São Paulo: Cultrix, 1975. p.96.

<sup>216</sup> PAVIS, Op. cit., 2000, p.240.

La comunicación teatral depende ahora del proceso de significación y de la influencia de todo el campo sónico que forma la estructura semántica del espectáculo. La representación como organización de sistemas escénicos es objeto de manipulación y trabajo tanto del autor-enunciador del espectáculo como del fruidor-receptor. En la búsqueda del sentido y de la experiencia estética de la representación, se reconoce en el espectador un sujeto cuya percepción es fruto de la impresión de la materialidad de sus recursos, sin la atribución de un sentido previo o inmediato.

A partir do instante em que o espectador entra em contato com a cena, em um teatro convencional ou em outro tipo de espaço teatral, é estabelecido um “pacto” entre ele e a obra. Neste tipo de contrato comunicacional, conscientemente ele aceita abandonar sua condição de simples observador, para tomar parte em um evento que pode ser mais que uma representação teatral: pode ser um *jogo dramático*. Neste jogo, o espectador é o alvo da recepção e o mediador entre o palco e a platéia. Sua percepção espacial não é apenas visual, mas antes, tridimensional, sinestésica. À experiência do olhar, são incorporadas sensações sonoras e táteis, através do som e da música, do toque e da experiência corporal – muitas vezes desvalorizadas pela teoria ocidental do espetáculo<sup>217</sup>.

Si es esencial ese estudio de la última etapa del proceso teatral –la instancia de la recepción–, ésta es también muy compleja, ya que presenta un problema estético. Nathalie Cañizares Bundorf plantea la cuestión: “¿Cómo sistematizar los modos de recepción de la representación?”<sup>218</sup> La dificultad reside en la heterogeneidad de los mecanismos en juego y de la situación de recepción propia de cada espectáculo, tales como: contexto cultural, ideológico, social; características del espacio escénico y del lugar en el que se inscribe; disposición del público en la sala, etc. En la puesta en escena, existe siempre una relación dialéctica entre el universo ficcional del texto original y el del espectador, entre el universo ideológico y cultural del espectador y el de la obra<sup>219</sup>. El contexto histórico y sociocultural adquiere, así, una nueva legitimación a medida en que condiciona el grado de competencia y la disposición del espectador como ese intérprete estético e ideológico.

Sobre la relación entre el acto de entrega y el acto de encuentro en el espectáculo –momentos distintos e inseparables– Ubersfeld identifica el intercambio espectáculo-espectador como un producto de la acción escénica y del acto perceptivo, relacional y significativo. Sobre las condiciones de recepción, Campeanu describe las relaciones que los espectadores desarrollan frente a la puesta en escena, clasificándolas a partir de tres características principales: esencia del anonimato (todos los espectadores tienen el mismo papel), desigualdad informacional (mientras los protagonistas conocen perfectamente qué va a suceder durante la representación, los espectadores no lo saben), desigualdad instrumental (los espectadores tampoco disponen de medios y tiempo –más allá de la duración de la representación teatral– para elaborar sus emociones a partir de la obra), y desigualdad en su bagaje previo (los espectadores poseen competencias y conocimientos distintos entre sí, lo que produce juicios de valor dispares en el confronto con la impresión inmediata)<sup>220</sup>.

<sup>217</sup> DIAS, Marina Simone. *A dramaturgia do espaço nos textos espetaculares do Grupo Galpão: Romeu e Julieta e Um Molière Imaginário*. Belo Horizonte: Depart. Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2004. (Tesis de máster).

<sup>218</sup> Cf.: CAÑIZARES BUNDORF, En busca del enigma perdido. En: UBERSFELD, Op. cit., 1996. p.8.

<sup>219</sup> UBERSFELD, Op. cit., 1996, p.284.

<sup>220</sup> CAMPEANU, Op. cit., 1975, p.96.

En lo que respecta a la competencia del espectador, De Marinis la define como "quella somma di conoscenze, regole e abilità che rende conto sia della capacità di produrre testi spettacolari che di comprenderli"<sup>221</sup>. La competencia es fundamental para interpretar los mensajes que se le ofrecen y apreciar estéticamente la obra; de lo contrario, en su ausencia, la cadena comunicativa se vería obstruida o incluso se rompería. La polifonía informativa del espectáculo está formada por una redundancia de signos, provenientes de distintos canales (visual, sonoro, espacial, etc.) y códigos<sup>222</sup> (teatrales, dramáticos, culturales, etc.), que aseguran la comunicación.

Si por un lado, "lo spettacolo teatrale si rivolge a un destinatario collettivo non indifferenziato, di solito, dal punto di vista socio-culturale, e quindi ideologico, e dotato, di conseguenza, di competenze fortemente disomogenee, che condizionano il modo di fruizione ("ingenuo", "cólto", "scientifico", "banale", "originale", e così via), il livello di comprensione e i criteri di valutazione"<sup>223</sup>; por otro, el proceso de interpretación del mensaje, al ser individual, se da según los intereses propios y la sensibilidad del espectador. Así, no sólo la competencia intelectual, sino el factor psicológico juega un papel importante.

Desde una perspectiva más sociológica, en *Éléments d'une sociologie du spectacle* (1973), Richard Demarcy trata de los modos de recepción del público, contraponiendo un método de lectura transversal a la lectura horizontal. En oposición a la tradicional recepción horizontal pasiva del espectáculo, donde el espectador participa del mundo de ilusión sin ningún alejamiento crítico, en la lectura transversal, el espectador no penetra la fábula, sino que cuestiona todos los elementos semánticos de la representación –¿qué es?, ¿qué significa?. En este proceso de doble vía entre la realidad y la convención, se establece una *lectura en discontinuidad*. Demarcy explica que el espectador realiza tres operaciones a la vez: 1. reconocimiento de los elementos significantes; 2. lectura de esos elementos y aislamiento de sus múltiples sentidos; 3. anclaje de los sentidos reales, a través de combinatoria, rasgos de afinidad o complementariedad entre los diversos signos del montaje<sup>224</sup>.

No obstante, al tratar de sociología y recepción, cabe aclarar la distinción fundamental que existe entre público y espectador: "en el espectador-individuo pasan los códigos ideológicos y psicológicos de varios grupos, al paso que la sala forma por veces una entidad, un cuerpo que reacciona en

---

<sup>221</sup> DE MARINIS, Op. cit., 1982, p.194.

<sup>222</sup> Keir Elam propone un cuadro para mostrar la interrelación entre los códigos teatrales, teniendo en cuenta las dimensiones culturales, sociales, situacionales y formales que se pueden dar en una representación teatral: sistemática (códigos kinésicos, proxémicos, de vestuario, cosméticos, pictóricos, musicales, arquitectónicos), lingüística (sintáctica, semántica, fonológica, retórica), lingüística genérica intertextual (paralingüística, dialectología, idiolectología, bagaje estético literario, tipologías culturales), estructura textual (competencia textual general), presentación formal (principios miméticos, convenciones), epistemología (marco teatral, elementos de referencia), estética (principios estéticos), lógica (principios generales), ética del comportamiento (principios, códigos), ideología (principios socioeconómicos, principios políticos), psicología (principios psicológicos y psicoanalíticos). Cf.: ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres: Methuen, 1980. Citado en: GÓMEZ DE BANDERA, Op. cit., 2002, p.52-55.

<sup>223</sup> DE MARINIS, Op. cit., 1982, p.195.

<sup>224</sup> DEMARCY, Richard. *Éléments d'une sociologie du spectacle*. París: UGE, 1973.

bloque<sup>225</sup>. Aunque para el lingüista checo Jan Mukarovsky, el receptor es más que un individuo, es también una consciencia colectiva<sup>226</sup>, permanece la dificultad de establecer un estudio que integre las diversas aproximaciones del espectador (antropológica, sociológica, psicológica, psicoanalítica, semiótica, etc.) y que lo entienda como individuo, como ser humano concreto, y no como entidad colectiva, anónima y abstracta<sup>227</sup>. Es interesante notar el progresivo avance de la noción de público hacia la de espectador: de la naturaleza homogénea del primero, a la especificidad antropológica del segundo.

Lo cierto es que la respuesta del público no suele ser individual. Al sentarse en su butaca, el espectador pierde sus características individuales y se convierte en un elemento constitutivo del público, cuya respuesta es más o menos homogénea. En este proceso de "homogeneización", se pueden distinguir principalmente tres factores: el estímulo (por ejemplo, la risa de una parte del público suele provocar una reacción similar en otros sectores de éste), la confirmación (los espectadores encuentran sus propias respuestas reforzadas por el grupo), y la integración (un miembro del público se ve forzado a rendirse como ente individual en favor de una unidad mayor de la que forma parte; a ejemplo de la "clac", que arrastraban al resto del público con sus aplausos<sup>228</sup>).

Como indica Pavis, "el estudio histórico de la acogida de una obra por una época y un público" debería ser complemento imprescindible de "la interpretación de la obra por el espectador (estudio de los procesos mentales, intelectuales y emotivos de la comprensión del espectáculo)"<sup>229</sup>. Sin embargo, para efectos de los análisis de las puestas en escena de la tesis, consideramos el público como un grupo social y cultural, sin atenernos a cuestiones particulares y psicológicas en la instancia del espectador. Nos ocupa, por lo tanto, el fenómeno más sociológico –y no psicológico– de la recepción. A pesar de la problemática que supone tener en cuenta la recepción teatral, nuestro enfoque se centra en la compleja interrelación entre el público-espectador y el espacio-lugar teatral de la representación teatral. El espectador nos interesa en tanto espectador-modelo, instancia de decodificación de los signos de la representación –en el espacio y por el espacio– y de la producción del sentido de la obra<sup>230</sup>.

Por tanto, la recepción del hecho teatral implica una serie de procesos perceptivos, hermenéuticos, selectivos y afectivos por parte del espectador. En él también cuentan el nivel de complejidad y abstracción, el previo conocimiento de distintas variantes de la puesta en escena y otros sistemas extrateatrales, además de sus propias expectativas sobre el teatro como arte y la obra en particular. Así, podría decirse que el rol del espectador es decisivo en la realización del evento teatral, en tanto

---

<sup>225</sup> PAVIS, Op. cit., 2003, p.140.

<sup>226</sup> Cf. MUKAROVSKY, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.

<sup>227</sup> En otro sentido, Grotowski comenta que en las grandes épocas del teatro sí hubo realmente un público, entendido como una entidad colectiva cohesiva. Y que, sin embargo, hoy en día lo que queda son espectadores, marcados por su individualidad. BANU, Georges. Grotowski: anonyme et present. En: *Le théâtre, sorties de secours. Essais critiques*. París: Aubier, 1984. p.57.

<sup>228</sup> ELAM, Op. cit., 1980, p.32-50. GÓMEZ DE LA BANDERA, Op. cit., 2002, p.43.

<sup>229</sup> PAVIS, Op. cit., 2003, p.404.

<sup>230</sup> En la tesis, el término "espectador" podrá ser utilizado como sinónimo de público homogéneo, pero con la idea de conciencia colectiva, y no de individualidad y subjetividad.

es quien concreta en la praxis perceptiva el acto de comunicación y establece las condiciones semánticas de la obra por medio de sus niveles cognitivos, aptitudes de discernimiento y motivaciones sociales e individuales –las cuales, en definitiva, generan infinitas variables de interpretación sobre un mismo fenómeno. No obstante, hay que considerar que las condiciones materiales de la puesta en escena influyen sobremanera en su potencial de recepción. Entre estas condiciones, la tesis se dedica al estudio y análisis del espacio del teatro.

A partir de las investigaciones teóricas y sobre todo de la praxis teatral desarrollada por directores de teatro de las vanguardias como Antonin Artaud y, más recientemente, Jerzy Grotowski, Peter Brook y Eugenio Barba, entre otros de las nuevas vanguardias de los sesenta, se abrieron “grietas” en la cuarta pared del teatro tradicional, llegando, algunas veces, a “derribarla” completamente. El papel del espacio y la relación del espectáculo con el público son las principales problemáticas del teatro en los años sesenta, desarrolladas en las últimas décadas. A partir de entonces, “hi ha un rebuig generalitzat pel paper de l’espectador passiu; l’espai es fa dinàmic, allunyant-se de la frontalitat i la rigidesa de la visió; es democratitza l’experiència receptora de l’art, deixant d’existir un lloc privilegiat per contemplar l’obra”<sup>231</sup>. En consecuencia de los nuevos lugares teatrales, una puerta se ha abierto a la recepción del público. Teoría y práctica teatral pudieron, así, “recuperar” el espectador, involucrándolo en el acto de la representación, en el juego de la interpretación.

La recepción contemporánea es heredera de la dramaturgia performática desarrollada por las nuevas vanguardias, que redefinió el papel del espectador. En oposición a la dramaturgia tradicional, se eliminó la función referencial y se estableció el tiempo simultáneo al tiempo real de su ejecución. El origen de esa dramaturgia performática está en el *happening*<sup>232</sup>, un tipo de espectáculo en el espacio liminal y difuso que separa el arte escénico de las bellas artes. Apropiándose de la vida común mediante la acción, la resemantizan, valorando la experiencia real y no simulada<sup>233</sup>. Intencionalmente compuesto por diversos elementos ilógicos –como la improvisación– éstos se organizan en una estructura compartimentada que, con su texto vago, permite la flexibilización del espacio y del tiempo. El énfasis en la simultaneidad de la acción ha obligado al espectador a abandonar su posición de receptor pasivo, llevándolo a cambiar de lugar y de perspectiva, a procesar toda la información e impresiones sensibles del evento y a ver el mundo con otros ojos. El espectador crea así su propia “versión” del espectáculo: se enfatiza la experiencia antes que la idea<sup>234</sup>. El público participa en ese rito-juego sin poder prever de antemano en qué consistirá su participación, pues muchas veces se improvisa durante el desarrollo del espectáculo. En consecuencia, “los espacios de representación

<sup>231</sup> CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.490.

<sup>232</sup> El *happening* es fruto del panorama vivido tras la Segunda Guerra Mundial, cuando las artes desdibujaron sus fronteras y se inmiscuyeron en la vida social y política. Producto de nuevos ideales liberadores, directores y grupos teatrales contemporáneos rompen con “el psicologismo y la estética realista que imperaba hasta aquel momento” (SAUMELL, Op. cit., 2007, p.11-13.) y abandonan paulatinamente de los espacios tradicionales, en búsqueda de nuevos públicos, nuevas formas y fórmulas teatrales. CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.177. HIDALGO CIUDAD, Op. cit., 2004, p.252.

<sup>233</sup> OLIVA; TORRES MONREAL, Op. cit., 1990, p.444.

<sup>234</sup> De cierto modo, este tipo de espectáculo responde a las demandas de Susan Sontag, que afirma: “Debemos redescubrir nuestros sentidos. Debemos aprender a ver más, a oír más, a sentir más”. SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral, 1984. p.18.

sufren un constante proceso de redefinición al no quedar preestablecido qué constituye el área de actuación, pudiendo extenderse hacia cualquier punto según las necesidades expresadas por cada *happening* en particular<sup>235</sup>. Al tomar la improvisación como sinónimo de honradez y libertad<sup>236</sup>, el *happening* ha roto con el concepto tradicional de distanciamiento estético como principio y ha puesto en tela de juicio la frontera entre experiencia estética y experiencia cotidiana.

El paso del *happening* a la *performance art*<sup>237</sup> se caracterizó por el aumento de la preparación en detrimento de la improvisación y de la espontaneidad. La performance se conformó como un arte de frontera que rompía convenciones, formas y estéticas, en un movimiento de rupturas y de aglutinación<sup>238</sup>. Fischer-Lichte también explica otro nivel de participación del público en el *happening-performance*:

Os espectadores já não precisavam procurar significados preestabelecidos (...). Assim, o contemplar viu-se redefinido como uma atividade, como um fazer, de acordo com os seus padrões particulares de percepção, com as suas associações e memórias e com os discursos dos quais tivessem participado<sup>239</sup>.

Pese a la eficacia de las técnicas radicales del *happening-performance*, rompiendo radicalmente con las convenciones, llevando al público la sorpresa y desestabilizando su tradicional pasividad, para Brook existe una participación más sutil y verdadera, que deriva "d'una *combustió*, d'una intensificació de l'energia, d'un contacte autèntic i nou cada vegada"<sup>240</sup>. A partir de la experiencia del *happening-performance* y del fin de la década de los sesenta, la utilización de la propia arquitectura como soporte escenográfico ha pasado a formar parte de un proyecto estético donde, a través del contacto intenso y directo entre actores y espectadores, no hay lugar para la falsedad o artificialidad<sup>241</sup>:

En los años sesenta soñábamos con un público que "participara". Ingenuamente creíamos que la participación implicaba una demostración física, subir al escenario, formar parte del grupo de actores, etc. Ciertamente todo es posible y este tipo *happening* puede ser muy interesante a veces, pero la "participación" es otra cosa. Consiste en convertirse en cómplice de la acción y aceptar que una botella sea la torre de Pisa o un cohete de camino a la Luna<sup>242</sup>.

Como se ha expuesto en el prefacio de la tesis, hasta los años cincuenta, para Brook, el teatro era ilusión. Sin embargo, a mediados de los sesenta, el director pasó a defender la participación del público en un juego compartido, en un encuentro vivo –efímero, pero potente.

<sup>235</sup> HIDALGO CIUDAD, Op. cit., 2004, p.266.

<sup>236</sup> CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.178.

<sup>237</sup> La performance también puede ser entendida como una práctica efímera que asociaba teatro, artes visuales, poesía, música y danza, pero sin presentar como características el improviso o la participación de los espectadores. Este teatro vital solía incorporar elementos reivindicatorios y de la alteridad, como pacifismo, ecologismo, homosexualismo, etc. Más que una representación, es un objeto artístico que no remite a ninguna otra realidad. La performance implicaba la teatralización de la experiencia, a través del planteamiento de la remodelación de las percepciones primarias de tiempo y espacio que implican procesos de activación sensorial VALENTINI, Op. cit., 1991, p.80. HIDALGO CIUDAD, Op. cit., 2004, p.265-266.

<sup>238</sup> COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. Criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.27.

<sup>239</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. Performance e Cultura Performativa. En: *Revista de Comunicação Linguagens*. Lisboa: Edições Cosmos, 1988. p.149.

<sup>240</sup> CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.159.

<sup>241</sup> Ibídem, p.291. BLAS GÓMEZ, Op. cit., 2009, p.189.

<sup>242</sup> BROOK, Op. cit., 1993, p.38.

Hace más de cuarenta años comprendí que el espacio tenía una importancia fundamental en cualquier acontecimiento teatral por su capacidad de impedir o posibilitar un paso vital a otro nivel de percepción. La búsqueda de todas las formas posibles, ideales, efímeras, duraderas, claras, obvias e inesperadas que podía tener el teatro se convirtió en una obsesión para nosotros<sup>243</sup>.

En este contexto próximo al *happening*, las experimentaciones prácticas ganaron nuevo aliento y algunos grupos se formaron vinculados a los movimientos contraculturales –en especial el Mayo de 68–, buscando una nueva praxis teatral, popular, de creación colectiva, además de nuevas alternativas a las limitaciones de la escena a la italiana. Sobre todo, trataron de eliminar la separación entre espacio de acción y espacio de recepción, creando una experiencia compartida<sup>244</sup>. Orientadas por una crítica al teatro tradicional y con una intencionalidad ideológica fuerte, muchas compañías crearon sus lugares teatrales en espacios *no teatrales*. Sus espectáculos estaban marcados por las dimensiones festiva y comprometida, nunca alienante. A menudo se caracterizaban por la ausencia de un texto dramático previo y/o por la incorporación de elementos como danza, música, mimo, cuadros vivos, alegorías, títeres, gigantes, pirotecnia, malabares y acrobacias, etc. Como constata Castel-Branco, la utopía comunitaria se revivifica y el grupo pasa a ser "l'espai d'autenticitat on es poden experimentar ja unes relacions humanes canviades"<sup>245</sup>. Como ejemplos más destacados se pueden citar: en Estados Unidos, el *Living Theatre*<sup>246</sup> (con Julian Beck y Judith Malina, Nueva York, 1946), *Bread&Puppet Theatre*<sup>247</sup> (con Peter Schumann, Nueva York, 1961) y el *Open Theatre* (con Joseph Chaikin y Peter Feldman<sup>248</sup>, 1963); en Europa, el *Théâtre du Soleil* (con Ariane Mnouchkine, Vincennes/Paris, 1967), *Lo Zoo* (con Michelangelo Pistoletto, 1968); en el panorama catalán, *Els joglars* (Barcelona, 1962), los *Comediants* (Barcelona, 1971), *La Fura dels Baus*<sup>249</sup> (Barcelona, 1979); y en Brasil, el *Teatro de Arena* y el *Teatro Oficina* (ambos en São Paulo, 1958) y el *Grupo Galpão* (Belo Horizonte, 1982)<sup>250</sup>.

Varios de esos grupos han creado espectáculos donde se juega con el público y con el espacio como elementos activos, rompiendo los límites y barreras físicas entre área de acción y área de recepción, y proponiendo papeles intercambiables a sus participantes. Esa "provocación" consiste en la constante transgresión del espacio ocupado por el público, al que se le obliga un constante movimiento. En el espectáculo como juego se ofrece lo fortuito, la espontaneidad, la brevedad, la proximidad y la

<sup>243</sup> Peter Brook citado por: TODD, Andrew; LECAT, Jean-Guy. *El círculo abierto*. Los entornos teatrales de Peter Brook. Barcelona: Alba Editorial, 2003. p.32.

<sup>244</sup> Por ejemplo, en el espectáculo *Dimonis* (1981), de *Els comediants*, los espectadores son "acosados" por los actores que se mueven de un lado a otro en un espacio teatral compartido.

<sup>245</sup> CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.373.

<sup>246</sup> Es considerado el pionero de estos grupos y de este tipo de teatro colectivo. Tiene ese nombre porque se presentaba en el salón del piso de sus líderes Beck y Malina, en Nueva York, al margen de Broadway.

<sup>247</sup> El *Bread & Puppet* se revela en el Festival de Nancy en 1968, que se convertiría en los años siguientes en el primer festival de teatro experimental del mundo. Su creador, Schumann, es un escultor que introduce en la escena marionetas de grandes dimensiones, manejados en general por actores no profesionales –como los gigantes catalanes.

<sup>248</sup> Chaikin y Feldman son miembros escindidos del *Living Theatre*. Se diferencian de éste por la cuestión política, pero su trabajo espacial es muy similar.

<sup>249</sup> "No pretendemos animar, sino romper la pasividad del espectador mediante acciones imprevistas, situaciones de choque, espectacularidad visual, sonido directo, efectos plásticos, pirotecnia, etc.". Disponible en: <www.lafura.com>. Consultado en: Diciembre 2010.

<sup>250</sup> El caso del Teatre Lliure se verá en detalle en el capítulo I de la segunda parte de la tesis.



alegría. Hay una inmediatez y cercanía entre actores y público que desmonta las formas fijas y provoca una nueva mirada sobre la obra y el acto teatral mismo<sup>251</sup>. “La gent del teatre dels seixanta cerca antídots contra la passivitat i l’alienació per mitjà d’un increment de les dinàmiques de comunió i participació. El teatre abandona la seva esfera estètica i es tenyeix d’implicacions ideològiques”<sup>252</sup>.

Entre las dinámicas propuestas se destacan las nuevas relaciones espaciales, proporcionadas sea por la proximidad y reducción de las dimensiones y del límite entre sala y escena, sea por la nueva configuración y organización del espacio, sea por lo imprevisible del área de actuación y movimiento de los actores, sea aun por la posibilidad de movimiento de los espectadores o por la apertura del ángulo de visada de la escena y la multiplicación de los puntos de vista del público, sea por la iluminación de la sala, o incluso por el contacto visual y sonoro más directo. Se subraya también la arquitectura de la sala, su tamaño, su forma, su ornamentación o desnudez, la variedad o uniformidad de sus butacas, su grado de pendiente en relación con el escenario, los accesos y las distintas relaciones proxémicas<sup>253</sup> como elementos condicionantes en los que el cuerpo del espectador está directamente en juego. Así, en el teatro se configura un sistema de códigos proxémicos, que permiten revelar un contenido semántico a partir de un conjunto de unidades de distancias<sup>254</sup>.

Hay que considerar aun que el propio espacio se transforma durante la puesta en escena y a cada nueva presentación. Para cada espectáculo, según su naturaleza, objetivo y alcance, existe hoy un planteamiento escénico particular en lo que se refiere a la relación espacial entre el público y la escena. De este modo, a partir del estudio de los espacios teatral y escénico, es posible verificar el intercambio que ocurre entre sala y escena, en vez de considerar el espectáculo como simple emisión de signos de la acción dramática hacia el público<sup>255</sup>. Según Mukarovsky, en esencia, el teatro es una acción recíproca de fuerzas inmateriales que se mueven a través del tiempo y del espacio<sup>256</sup>. El espacio adquiere una importancia fundamental en cualquier suceso teatral por su capacidad de posibilitar –o incluso de bloquear– el paso del público a otro nivel de percepción.

Para el *Living Theatre*, el teatro sólo tiene sentido cuando los espectadores dejan de ser consumidores de arte y se tornan creadores autónomos del hecho artístico: “Buscamos una manera de hacer comprender a los espectadores que *dependemos* de su participación y que ellos también son

---

<sup>251</sup> CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.157.

<sup>252</sup> *Ibidem*, p.436.

<sup>253</sup> Término acuñado por el antropólogo Edward T. Hall en 1963. Proxémica designa las observaciones y teorías interrelacionadas del uso que el hombre hace del espacio en tanto elaboración especializada de la cultura. Es la disciplina que estudia la distancia física entre los seres humanos según su situación individual y social, como consecuencia cultural. Cf.: HALL, Edward T. *The hidden dimension*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1966.

<sup>254</sup> Se puede clasificar ese sistema proxémico en códigos fijos o estáticos, que incluye la estructura arquitectónica del teatro (dimensiones del escenario, el lugar del público etc.), influyendo y/o determinando el tipo de relaciones intra y extrateatral que se establecen en la representación; en códigos semifijos, que corresponden a los objetos móviles pero no dinámicos (mobiliario, luces etc.); y en espacio “no formalizado”, móvil o dinámico, sujeto a constantes cambios, variando las relaciones de distancia entre los individuos/participantes.

<sup>255</sup> Como explica De Marinis, la representación escénica siempre implica comunicación en por lo menos dos niveles: infraescénico (entre los personajes) y extraescénico (entre sala y escena). DE MARINIS, Op. cit., 1997. Desde una perspectiva más sociológica, también se puede considerar la comunicación (y relaciones sociales) entre los espectadores.

<sup>256</sup> ZILBERMAN, Op. cit., 1989, p.22.

*responsables* de lo que está a punto de pasar delante de ellos y con ellos”<sup>257</sup>. Grotowski reconoce la fuerza del “mito de la participación directa del público”<sup>258</sup>; cambiando sus postulados artísticos y rompiendo la relación observador/observado, su reto es no tan sólo cambiar los espacios, sino también la interrelación entre las partes en cuestión. En el recorrido iniciado en los años sesenta, él y muchos directores y grupos pasaron a “promover” un espectáculo no *para* el público, sino *con* el público, “en presència i en confrontació *amb* ell”<sup>259</sup>. Ocurre una transformación en la concepción del público: se renuncia a la pasividad de los *voyeurs* en favor de una experiencia compartida. El papel del espectador incorpora el concepto de “testigo”, que enseguida da lugar al de “partícipe”<sup>260</sup>.

El espectáculo contemporáneo busca conseguir así una nueva dinámica y una participación más efectiva del público, en la que éste “va para integrar, a su manera, la escena en acción”<sup>261</sup>. Así, espacio y cuerpo “adquieren un carácter móvil y mutante, dejan de ser lugares seguros y se transforman constantemente, exigiendo del público una disposición a participar de reglas del juego cambiantes, provenientes de diversos lenguajes y no reglamentadas a priori”<sup>262</sup>. La forma cómo se configura el lugar teatral modifica los posibles modos de interrelación entre el público y la escena, posibilitando innovaciones en lo que concierne a la recepción del espectáculo:

A conquista da linguagem teatral pelo espectador implica o desenvolvimento de um senso estético e um olhar crítico –olhar armado, exigente, atento à qualidade do espetáculo, que reflete sobre os fatos apresentados e não se contenta em ser apenas o receptáculo de um discurso monológico, que impõe um silêncio passivo. A aquisição da linguagem teatral capacita o espectador a interpretar a obra, desempenhando uma efetiva participação no fato artístico e assumindo a autoria da narrativa apresentada, mantendo viva sua possibilidade de construção e reconstrução da história<sup>263</sup>.

El teatro actual –el teatro posdramático en la definición de Hans-Thies Lehmann<sup>264</sup>– tiende a combatir la noción de síntesis, las estructuras claramente identificables y previsibles, que se desvelan delante de los sentidos. El proceso de recepción ocurre de forma abierta y fragmentada, debido a la abundancia y de signos escénicos. Así, el público-espectador realiza una lectura lineal del texto, que evoluciona diacrónicamente, mientras que la percepción espacial le reclama a él la organización espacio-temporal de los múltiples y simultáneos signos presentados<sup>265</sup>. Este proceso transforma sus sentidos y sensibilidad del espacio; además, le despierta una nueva conciencia de sus propios códigos y expectativas habituales. Como consecuencia, el espectador es conducido a una agudización del intelecto, de la memoria y de las emociones. Empujado por el proceso de interpretación, aun contra

<sup>257</sup> Rufus Collins citado por: LEBEL, Jean-Jacques. *Paradise Now* - elaboración colectiva. p.41-126. En: *Teatro y revolución*, p.81. Citado en: CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.414.

<sup>258</sup> *Ibidem*, p.159.

<sup>259</sup> Jerzy Grotowski citado por: CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.357.

<sup>260</sup> *Ibidem*, p.416.

<sup>261</sup> SELDEN, Samuel. *La escena en acción*. Buenos Aires: Eudeba, 1972.

<sup>262</sup> ROJO, Op. cit., 2002, p.111.

<sup>263</sup> DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2010. p.172.

<sup>264</sup> Cf.: LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 1999.

<sup>265</sup> En el espectáculo teatral los mensajes son simultáneos, pues provienen al mismo tiempo del espacio, de la iluminación, de los sonidos, de la palabra, de los gestos y movimientos, del vestuario y elementos escénicos etc. UBERSFELD, Op. cit., 1989, p.18.

los cercenamientos de la lógica, de la convención y de la costumbre<sup>266</sup>, el espectador tiene a su alcance un abanico de múltiples lecturas, que le posibilitarán ir más allá de la mera decodificación de los signos y construir un discurso propio.

A partir de las experiencias posdramáticas de recepción, este público puede ser comparado con el *bricoleur*<sup>267</sup> descrito por Claude Lévi-Strauss (*La pensée sauvage*, 1962). El *bricoleur* no maneja algo previamente establecido, delimitado, no posee un camino preconcebido a recorrer. Crea y produce a partir de la apropiación de materiales ya utilizados –restos, pedazos, fragmentos, elementos que en un cierto momento ocuparon otra esfera de significación y “pertenencia”. El público-espectador también es un *bricoleur* al construir los significados a partir de los signos, de fragmentos de otras estructuras y de la experiencia vivida y observada.

A este nuevo espacio, le corresponde un nuevo espectáculo y un nuevo público. Un público llamado a manejar una serie de posibilidades interpretativas dentro de un complejo sistema de códigos. Fabià Puigserver, fundador del Teatre Lliure, escenógrafo y director artístico, explica cómo era el trabajo del Lliure en este sentido:

Hemos rechazado la provocación gratuita y no hemos empujado al espectador a rebelarse contra el espectáculo. Eso sí, hemos intentado obligarlo a superarse, a dudar, a reconocerse, a cambiar de opinión o aceptar otra verdad, a hacerse preguntas sobre su cotidianidad y su compromiso social, a todo lo que se hace posible en la dimensión colectiva del Teatro<sup>268</sup>.

El espectáculo contemporáneo ya no se limita a contar una historia y presentar sus personajes, sino que, a través de sus diversos elementos, indaga la propia vida del espectador, su propio lugar sociocultural y su relación con el mundo a partir de su experiencia con la obra<sup>269</sup>. Tras el fin del espectáculo, el público deja el espacio teatral después de haber vivido una experiencia única e insustituible: la *catarsis*<sup>270</sup>.

---

<sup>266</sup> CARLSON, Op. cit., 1997, p.442-443.

<sup>267</sup> El concepto de *bricoleur* de Lévi-Strauss es una estrategia epistemológica que pretende estructurar de manera ordenada lo caótico de la naturaleza. Se trata de elaborar estructuras a partir de fragmentos de preexistentes que respondían a un mundo en el que ya no nos encontramos y que, sin embargo, sirven para crear taxonomías nuevas. De esta manera, los elementos estructurales nunca se desechan, sino que se conservan en razón del principio de que “de algo habrán de servir”. LÉVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*. México DF: Fondo de Cultura Económica: 1992. p.37.

<sup>268</sup> GRAELLS, HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.160.

<sup>269</sup> Cf.: UBERSFELD, Anne. *Espaço e teatro*. Disponible en: <[http://www.grupotempo.com.br/tex\\_ubersfeld.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_ubersfeld.html)>. Acceso en Marzo de 2003.

<sup>270</sup> Del término griego *kátharsis*. En la tragedia clásica, la lástima y el horror se convertían en compasión reflexiva ante el mal del mundo y en terror “sagrado”. Lo utilizamos aquí en un sentido más amplio, y que no lo restringe al teatro dramático, sino que abarca toda y cualquier experiencia de transformación, aprendizaje, ennoblecimiento del alma o purificación vivida por el espectador a través de la experiencia teatral.

## 2. EL TEATRO

En este segundo capítulo, a partir de la historiografía y de su referencial teórico, se busca entender el concepto que se tiene acerca del tema general de investigación de la tesis: el Teatro. Se presenta el teatro como un fenómeno social e histórico, discutiendo también su ineludible carácter efímero. A partir de su evolución y papel en la sociedad y cultura del siglo XX, se debate sobre el impacto que significó el surgimiento del cine y de la televisión.

Tomando el fenómeno teatral como el resultado de las múltiples interrelaciones entre sus elementos, se presentan sus componentes escénicos, con sus características y especificidades. Por la importancia histórica que la Literatura tuvo en el desarrollo del teatro y por proponerse la tesis analizar obras dramáticas de Shakespeare, se discute acerca de las interrelaciones entre Literatura y Teatro. A partir del concepto de texto espectacular se describe el fenómeno teatral, distinguiéndolo del texto dramático y de la puesta en escena. Si es cierto que el teatro se relaciona con diversas áreas y lenguajes artísticos, se trata de explicitar las interrelaciones entre Arquitectura y Teatro.

Finalmente, se presenta una contextualización cultural, a través del panorama de la llamada sociedad del espectáculo, y se considera el teatro actual desde el punto de vista espacial, en un paralelo con la arquitectura contemporánea.

## 2.1. El teatro: orígenes, ausencia y presencia

El teatro es un espejismo, que no lleva en sí mismo ni sus fines ni su realidad.  
Antonin Artaud<sup>1</sup>

Se puede decir que el arte escénico contemporáneo abarca cuatro ramas principales: ópera, danza, performance/happening y teatro. La tesis se centra sobre este último, pero cuando hablamos de teatro, hay cuatro significaciones posibles<sup>2</sup>:

- rama del arte escénico, relacionada con la actuación, que representa historias frente a una audiencia usando una combinación de discurso, gestos, escenografía, música, sonido y espectáculo;
- género literario;
- edificio (arquitectura) donde se representan obras teatrales;
- compañía artística, lúdica y empresarial.

En este trabajo trataremos el teatro prioritariamente en el marco de su primera acepción. Así, comprendemos el teatro como una forma artística que organiza el mundo simbólico de una sociedad y cultura, a través del tiempo, del espacio, de la relación entre actores-espectadores y de la experiencia escénica vivida<sup>3</sup>. Tomamos "cultura" en su sentido antropológico, tal como hacen Malinovsky o Geertz<sup>4</sup>:

La cultura o civilització és aquella totalitat complexa que inclou el coneixement, les creences, l'art, la moral, el dret, els costums i tots els hàbits i capacitats adquirides per l'home com a membre de la societat, és a dir, com a conjunt integral constituït pels béns en el sentit més ampli del terme i les normes que regeixen els distints grups socials<sup>5</sup>.

Por tanto, hijo de su tiempo, el arte, en tanto materialización de emociones, ideas y visiones del mundo, se desenvuelve en el constante enfrentamiento, encuentro-desencuentro, consigo mismo y con su momento histórico, su sociedad y su cultura. Como producto de su época y productor activo, el espectáculo teatral es al mismo tiempo un discurso crítico sobre su cultura, operando con cuestiones estéticas, sociales y tecnológicas<sup>6</sup>.

Una definición genérica de "teatro" podría ser: la expresión social y política de una civilización, de una cultura, de un pensamiento, construida a partir de un código de representación, inteligible a todos los que están reunidos en un tiempo-espacio precisos. Sin embargo, a partir de la década de los sesenta, esta cuestión tiene como réplica una gran variedad de intervenciones, acciones y trabajos escénicos que, ya lejos de ser entendidos como sinónimo de "drama", sobrepasan las fronteras habituales entre

<sup>1</sup> Cf.: ARTAUD, Antonin. El teatro y su doble. Barcelona: Edhasa, 1978. (*Le théâtre et son double*, 1938).

<sup>2</sup> Cf.: Diccionario de la Real Academia Española (2012).

<sup>3</sup> FERNÁNDEZ ARENAS, José. *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Antropos, 1988. p.11.

<sup>4</sup> Bronislaw Malinovsky y Clifford Geertz citados en: TRAPERO LLOBERA, Patricia. Idea/es de cultura i arts escèniques. p.583-598. En: *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani. De la transició a l'actualitat*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1-3 juny 2005. p.583.

<sup>5</sup> TRAPERO LLOBERA, Patricia. Idea/es de cultura i arts escèniques. En: AAVV, Op. cit., 2005, p.584.

<sup>6</sup> CARON, Jorge Osvaldo. *O território do espelho – a arquitetura e o espetáculo teatral*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1994. (Tesis de doctorado). p.38.

géneros performativos como el drama, el *happening*, la danza, el circo o los rituales culturales<sup>7</sup>. Ateniéndonos sólo al fenómeno teatral, al definirlo, a menudo se habla de una "síntesis de las artes". Aunque el teatro no es propiamente una síntesis de varias formas artísticas, lo cierto es que se apropia de ellas, así como de formas del pensamiento crítico, integrándolas en el espectáculo.

La característica más auténtica del teatro quizás sea su doble estatuto: presentar y representar, ser y parecer. Girard, Ouellet y Rigault definen la representación como el acto de *tornar presente* –o público– lo ausente: toda representación *presentifica* y ocupa el lugar de una acción, un objeto, una persona. Así, "essa substituição não faz desaparecer o objeto representado, mas faz coexistir duas presenças: uma direta, concreta, e a outra mediatizada, figurada pela primeira"<sup>8</sup>. Durante una representación teatral, el público tiene como realidad concreta las hablas y las voces, los cuerpos de los actores, el tiempo, el espacio y el escenario, el vestuario, la iluminación, la música, etc. Pero todo eso lo remite a una realidad simbólica, a un tiempo-espacio ficcional, soportado por la convención teatral que envuelve al espectador y lo implica en el juego teatral. Para el teatro tradicional, la función de la puesta en escena es representar, es ser *mimesis*<sup>9</sup>.

Como puntualiza Denis Bablet, en la actualidad el fenómeno teatral no tiene obligatoriamente un carácter representativo, sino que es una acción gestual, hablada, cantada, bailada o plástico-sonora, ejecutada por unos actores –hombres, marionetas, objetos, imágenes digitales, formas, luces, etc.– delante de unos espectadores<sup>10</sup>. Si esta consideración puede parecer demasiado amplia y flexible, es porque así también lo son las formas teatrales y escénicas contemporáneas. De este modo, es posible abarcar desde las formas teatrales tradicionales, pasando por las que excluyen el cuerpo físico del actor –y que lo sustituyen por el vídeo o por los escenarios mecánicos de las vanguardias del principio del siglo XX– hasta incluso el *Happening*, que no tiene carácter representativo.

En *Postdramatic Theatre* (1999)<sup>11</sup>, Hans-Thies Lehmann investiga las nuevas formas teatrales que se desarrollaron principalmente a partir de la década de setenta. Éstas se caracterizan por la diversidad y por la creación de un evento donde el texto dramático y la representación no constituyen su elemento principal. Al disociarse el lenguaje del mundo, también las obras artísticas dejan de representarlo: "ja no s'ha de preguntar a l'obra què *significa*, sinó què *és*"<sup>12</sup>. Lehmann considera que las nuevas relaciones establecidas entre la dramaturgia y el evento teatral son una respuesta a los estímulos

<sup>7</sup> Cf.: SAUMELL VERGÉS, Merce. *El teatro contemporáneo*. Barcelona: Editorial UOC, 2008.

<sup>8</sup> GIRARD, Gilles; OUELLET, Réal; RIGAUULT, Claude. *O universo do teatro*. Coimbra: Livraria Almedina, 1980. p.16.

<sup>9</sup> CASA NOVA, Vera; PEREIRA, Elvina Maria Caetano. Contribuição para uma nova leitura do texto teatral. En: *Aletria – Revista de Estudos de Literatura*, vol. 7. Belo Horizonte: CEL/ FALE UFMG, 2000. p.304.

<sup>10</sup> BABLET, Denis. Para un método de análisis del espacio teatral. p.169-184. En: *ADE Teatro – Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, v.54-55. Madrid: ARCE, octubre-diciembre 1996.

<sup>11</sup> LEHMANN, Hans-Thies. El teatro posdramático: una introducción. En: *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. N.12, diciembre 2010. Disponible en: <<http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero12/articulo/318/el-teatro-posdramatico-una-introduccion-.html>>. Consultado en: abril 2012.

<sup>12</sup> CASTEL-BRANCO, Inês. *L'espai teatral dels anys seixanta*. Revolució i ritual en el Living Theatre, Peter Brook i Jerzy Grotowski. Barcelona: Departament Composició Arquitectònica, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2010. (Tesis de doctorado). p.117.

provocados por las nuevas tecnologías que desplazan la cultura de un modelo anclado en el texto a otro basado en la experimentación y en las nuevas medias de la imagen y del sonido.

Patrice Pavis pone de relieve ese carácter de “presentación escénica de la obra teatral” al analizar los nombres empleados en distintas lenguas para aludir al concepto de *representación*. Así, tanto en francés como en castellano, los términos expresan el doble matiz de *repetición* (re-presentar algo que ya existe en forma textual) y de *presentificación* (hacer presente el texto literario y creando en ese instante el acontecimiento escénico). Por su parte, la palabra *performance* (diferente de *play*) da la idea de una acción, realizada en el acto mismo de su presentación, implicando la escena y la sala<sup>13</sup>.

Además, hay otra doble relación entre presencia y ausencia, entre real y no real: la que se refiere a la relación entre escena y platea, actores/personajes y público. En definitiva, el teatro es un lugar donde ficción y realidad se encuentran y se promueven mutuamente. La ficción es escenificada a un público real; la representación de la ficción *es* un hecho real.

O que é apresentado na encenação é sempre simultaneamente real e não real, e há uma constante interação entre as duas potencialidades, nenhuma das quais é completamente realizada. A tensão entre as duas está sempre presente, e, realmente, pode ser argumentado que é precisamente a presença dual da realidade e da não realidade que é intrínseca ao teatro<sup>14</sup>.

Desde nuestro punto de vista, las formas teatrales y escénicas que prescinden del actor desechan una de las características más ricas e intrínsecas del teatro: la presencia. El teatro es un fenómeno que va más allá de una actuación y una recepción, no se trata de dos acciones y flujos de energía independientes y unilaterales, sino que es un arte de la presencia y de relación, de intercambio. Éste se da a partir de la reunión –física– de actores y espectadores, que se encuentran cara a cara en un lugar y tiempo determinados, aunque con distintas posibilidades de participación. Esa presencia, ese encuentro, es aun el rasgo peculiar que distingue el teatro y lo torna único respecto otras formas como el cine y la televisión. Durante el espectáculo teatral, el espectador es solicitado también físicamente: al contrario de lo que sucede en el cine, su corporeidad y sentidos están en juego con la materialidad del espacio, a través de relaciones proxémicas.

Acerca del origen del teatro y de su función más ancestral, está la recreación de un momento mítico, la *presentificación* de un tiempo a cualquier momento. El hombre es un ser mimético cuya capacidad de percibir y reaccionar a estímulos, cuya habilidad de observar y reproducir experiencias, aliadas a su peculiar curiosidad acerca de la naturaleza del mundo, le han hecho un ser distinto: un animal que observa, imita, analiza y recuerda. De ahí nace el deseo de expresarse, origen de todas las artes. En las diversas sociedades, la teatralidad aparece cuando se establecen los rituales que consagran el vínculo entre la vida cotidiana y el mundo invisible. Al celebrar la vida, el tiempo, la naturaleza, el

<sup>13</sup> Así como ocurre con el francés y el castellano, los términos utilizados en otros idiomas latinos como el catalán, el portugués o el italiano remiten a la misma idea. PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Ed. Paidós, 1998. p.423.

<sup>14</sup> MCAULEY, 1999, p.127. Citado en: ODDEY, Alison; WHITE, Christine. As potencialidades do espaço: Teoria e prática da cenografia e da encenação. En: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.). *Espaço e teatro. Do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p.159.

amor, el miedo, los valores, la vida y la muerte, son creados el mito y el rito. En este sentido, los rituales primitivos pueden ser considerados el origen de la representación teatral, ubicado en un tiempo anterior al registro histórico<sup>15</sup>.

Los rituales y ceremonias religiosas primitivas probablemente se desarrollaban en una forma circular con el público a su alrededor. "O palco do teatro primitivo é uma área aberta de terra batida. Seus equipamentos de palco podem incluir um totem fixo no centro, um feixe de lanças espetadas no chão, um animal abatido, um monte de trigo, milho, arroz ou cana-de-açúcar"<sup>16</sup>. El actor-sacerdote o protopersonaje-chamán era el instrumento de unión entre la naturaleza mística y la comunidad. El uso del fuego y del humo, los ornamentos de plumas, pieles de animales e instrumentos rudimentarios delimitaban el espacio de la actuación. La máscara, símbolo teatral y mímesis facial humana universal, surgió en aquel momento como objeto de poder e instrumento de conexión espiritual. Además de sus referenciales históricos, las máscaras abarcaban conceptos estéticos y psicológicos que ampliaban la performance del personaje y del propio espectáculo teatral. Sin embargo, en esos rituales teatrales aún faltaba la palabra, elemento fundamental de las representaciones que se desarrollarían más adelante.

En un momento dado, los cultos mágicos dejaron de ser sólo un coro de homenajes, ofrendas o ruegos para pasar a representar su historia y sus dioses. Del rito al teatro, el ser humano pasó a crear una imagen de sí mismo, dominando su condición y transformándola en objeto de contemplación<sup>17</sup>. Se crearon los disfraces, la mímica, la danza, el canto. Se incorporó la palabra, en forma de poesía o diálogo, y también la acción y el decorado<sup>18</sup>. El teatro propiamente dicho surgió cuando se delimitaron las fronteras entre lo ficcional (representación) y lo extraficcional (vida real), pasando a ser un vehículo de comunicación. Enfrentándose los que actúan y los que observan, el rito se contrapuso al mito y al drama, y el arte pasó a mediar la relación entre el ser humano y el mundo. Dicho de otro modo, el origen del juego, del teatro, se halla en la separación entre el mito y el rito: "privat del mite (les paraules sagrades que atorguen poder als gestos), el ritu es converteix en pur joc, ineficac i inofensiu; per l'altra banda, també el mite sense el ritu esdevé un joc de paraules buides, sense contingut ni garantia"<sup>19</sup>.

---

<sup>15</sup> No obstante, Jerzy Grotowski reconoce otros orígenes del teatro tal como lo entendemos hoy: el arte del trovador o contador de historias (míticas, religiosas, históricas, etc.), el juego (infantil, acrobático, mascaradas, etc.), y la competición deportiva (o combate). Éstas serían las fuentes que habrían originado los diferentes tipos de teatro. Jerzy Grotowski citado en: CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.450.

<sup>16</sup> BERTHOLD, Margot. *História social do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p.4.

<sup>17</sup> Las diversas manifestaciones rituales preteatrales, ya sean en India, Japón, Egipto o Grecia, se desarrollaron bajo la autoridad de un "director religioso" y formaban parte de ritos festivos o sacros de la comunidad. El esquema se basaba en un espacio sagrado (templo o altar) y protoactores que bailaban y/o cantaban, participando de lo que sería el germen de los coros en las obras de teatro de la antigüedad. En estas formas preteatrales el individuo se aleja de su rutina para reflexionar y participar de elementos más trascendentales que incluyen su propia existencia y su relación con el mundo y la divinidad. CAMPEANU, Pavel. Um papel secundário: o espectador. p.91-106. En: HELBO, André (org). *Semiologia da representação*. São Paulo: Cultrix, 1975. p.93.

<sup>18</sup> El decorado primitivo no intenta producir ilusión, sino suscitar la imaginación. NIEVA, Francisco. *Tratado de escenografía*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2000. (Ensayos y Manuales RESAD). p.19.

<sup>19</sup> BENVENISTE, Émile. *Le jeu comme structure*, 1947. Citado en: CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.149-150.



La gran diferencia entre rito y teatro reside en que el primero exige una participación vivencial, una comunión o fe, mientras que el último instauro el mundo de la ficción, unas reglas de juego, una definición de papeles<sup>20</sup>. Para Jerzy Grotowski, que recupera el teatro sagrado en pleno siglo XX, el ritual es cuando “está hecho a la faz de lo divino”; en cambio, cuando “está hecho a la faz de los espectadores”<sup>21</sup> es teatro. Éste posee, desde sus principios, tres posturas intrínsecas y claramente establecidas: entretenimiento del público, compromiso con la realidad y preocupación por la forma<sup>22</sup>. Así, para Aristóteles y la doctrina clásica, la función social del teatro era la de “divertir e instruir”, la de convencer al espectador a través de la imitación de la naturaleza, donde la verosimilitud y la conveniencia –el decoro<sup>23</sup>– eran fundamentales.

Considerados la cuna del teatro occidental, los festivales de origen agrario y las ceremonias rituales de la Grecia antigua, que se remontan al siglo VII a.C., representaban mitos y expresaban el perpetuo renovarse de la vida natural y humana, donde se alternaban alegría y dolor, vida y muerte<sup>24</sup>. Esas fiestas religiosas –*Ditambos*– rendían homenaje a Dionisio, con corales, versos, danzas y pantomimas, interpretados por cantantes y actores, en un principio, sobre carros, alrededor del templo de Dionisio y en las plazas públicas (*agora*). Con el establecimiento de las *Dionisiacas*<sup>25</sup>, la expresión dramática evolucionó dando origen a la tragedia<sup>26</sup> y a la comedia, al mismo tiempo en que surgieron las primeras construcciones<sup>27</sup> y se desarrollaron la arquitectura teatral y la escenografía.

No está de más recordar que la esencia y la riqueza del teatro griego residían en la palabra. Su apogeo ocurrió en la Grecia clásica, entre los siglos V a.C. y III a.C. –periodo de la democracia y del pensamiento ateniense. En el caso de Atenas, democracia y teatro eran consustanciales, y este último ejerció un papel de laboratorio político para los ciudadanos de la *polis*. En definitiva, el teatro griego era una actividad esencialmente pública, social y política y su praxis poseía el signo de la colectividad.

As vastas dimensões do auditório no teatro clássico grego satisfazia o empenho da tragédia em fazer a linguagem predominar sobre o ator e tornar a figura cênica, tal como criada pelo

<sup>20</sup> Ibídem, p.446.

<sup>21</sup> Jerzy Grotowski citado en: Ibídem, p.450.

<sup>22</sup> RAGUÉ-ARIAS, María José. *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2000. p.35.

<sup>23</sup> Decoro es la “adecuación” en la representación; por ejemplo, entre el personaje y su modo de hablar y de comportarse. Esta coherencia es necesaria para crear una obra verosímil, creíble. No obstante, el decoro se ha entendido también como el respeto a la sensibilidad del público, siendo interpretado de diferentes maneras a lo largo de la historia. Por esta razón, la presentación en escena de la muerte, violencia, sexualidad, etc., fue rechazada por los autores en algunas épocas.

<sup>24</sup> Cf.: RODRIGO ADRADOS, Francisco. *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid: Alianza Universidad Textos, 1983.

<sup>25</sup> En las dionisiacas, que ocurrían tres veces al año, había concursos de representaciones teatrales.

<sup>26</sup> “La tragedia neix quan es comença a mirar el mite amb l’ull del ciutadà”. RAMON GRAELLS, Antoni. *El lloc del teatre*. Ciutat, arquitectura i espai escènic. Barcelona: Edicions UPC Universitat Politècnica de Catalunya, 1997. p.30. Ella es producto del conflicto entre la relación política y la relación religiosa, que revela un universo de valores inestables, ambiguos y opuestos: la orden del mundo *versus* la justicia divina.

<sup>27</sup> Las primeras construcciones provisionales eran de madera; luego surgieron las permanentes, de piedra. Originalmente el templo de Dionisio se situaba detrás de la *skené*, a la vista del público. El espacio de la representación se hallaba rodeado e invadido por la presencia del dios: “Durante las ceremonias teatrales, la presencia de lo trascendente quedaba así desdoblada y reforzada. El dios quedaba, al mismo tiempo, expuesto y oculto”. SURGERS, Anne. *Escenografías del teatro occidental*. Buenos Aires: Ediciones del Sur, 2005. p.20.

ator, tão abstrata a ponto de permanecer atrás do limiar da consciência como um simples portador razoavelmente irrelevante de uma função<sup>28</sup>.

De la antigüedad al contemporáneo, el espacio del teatro se ha desarrollado en la confrontación con las diversas necesidades dramáticas, sociales y culturales, desempeñando distintos papeles frente al espectáculo y al espectador, y demandado nuevos espacios y una nueva arquitectura.

Desde sus orígenes más remotos, una de las características fundamentales del teatro es la *presencia* de actores y espectadores. No obstante, el espectáculo también está marcado por una *ausencia*<sup>29</sup>, resultado de su carácter efímero: una vez terminada la representación, ésta es irre recuperable. El espectáculo dura mientras dura la presencia, puesto que es arte *vivo, en vivo*. Lluís Pasqual, director del Teatre Lliure, corrobora la relación intrínseca entre representación e identidad, al recordar que el teatro preserva su función fundamental como lugar donde los miembros de una comunidad pueden mostrarse entre sí y a los demás<sup>30</sup>.

Tal como la vida misma y la cultura son variables, cambiantes y efímeras, lo que se puede preservar y transmitir de ellas son simplemente sus "restos materiales": objetos y artefactos. En este sentido, según José Fernández Arenas, todas las artes son efímeras –el teatro ahí incluido, pero no sólo él–, pues, en tanto actividad creativa, cuando se consume, deja de cumplir su función y pasa a ser simplemente un producto<sup>31</sup>. Una pintura, por ejemplo, deja de ser arte cuando el pintor termina el cuadro, y pasa a ser una *obra* de arte, o un artefacto artístico.

El arte como actividad creativa y como producto artístico se estudia desde la filosofía (estética) y desde la historia (historia del arte), entre otros. A partir de la historia del arte<sup>32</sup>, se institucionalizó llamar *arte* a las actividades que producen un objeto que se puede conservar –o destruir– coleccionar y "musear". Sin embargo, en el caso del teatro, hay una finalidad significativa y simbólica, y una concepción dicotómica que, tal como en otras artes, une creatividad, ciencia y técnica, pero también un carácter efímero, fugaz, fungible.

En su esencia, el teatro es efímero. En las palabras de Peter Brook, "el teatro es siempre un arte autodestructor y siempre está escrito sobre el agua"<sup>33</sup>. El espectáculo teatral –tal vez más que otros fenómenos artísticos– tiene una función significativa o simbólica que no genera un artefacto o

---

<sup>28</sup> VELTRUSKI, Jiri. O texto dramático como componente do teatro. p.160-185. En: GUINSBURG, J., COELHO NETTO, T., CARDOSO, R. C. (org). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Debates, 138). p.169.

<sup>29</sup> Cf.: DE MARINIS, Marco. *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milano: Bompiani, 1982.

<sup>30</sup> DELGADO, Maria M. Redefining spanish theatre: Lluís Pasqual on directing, Fabià Puigserver and the Lliure. p.81-109. In: *Contemporary Theatre Review*, Volume 7, Issue 4, 1998.

<sup>31</sup> FERNÁNDEZ ARENAS, Op. cit., 1988, p.8-10.

<sup>32</sup> Al constituirse la historia del arte como la enumeración cronológica de ciertos objetos catalogables, poseíbles y museables, se dejaron marginadas todas aquellas técnicas que, por la calidad de efímeras que conferían a sus obras, les impedían perpetuarse para la posteridad o convertirse en valores de inversión económica. No es coincidencia que las ideas actuales acerca de qué es una obra de arte se hayan consolidado gracias a las teorías estéticas de los siglos XVII y XVIII, coincidiendo con el auge de la mentalidad burguesa y utilitarista. TORRIJOS, Fernando. El espacio como producto de consumo estético. p.20-35. En: *Ibidem*, p.33.

<sup>33</sup> BROOK, Peter. *El espacio vacío*. Barcelona: Península, 2001. p.21.

producto artístico –sólo los *registros* audiovisuales y “huellas”<sup>34</sup> – y que se agota cuando termina la obra. “El teatre és l'única de les arts en què les formes moren al mateix instant que neixen, en el mateix moment que l'acció es posa en escena. És un espectacle immediat i únic durant el temps de la seva execució, que el fa irrepensible”<sup>35</sup>. También para Juan Antonio Hormigón, “lo substantivo del teatro es justamente su condición efímera, su ausencia de fijación objetual. Su carácter específico consiste en que la obra de arte teatral se produce en el mismo espacio y tiempo que el de los espectadores que la contemplan. Después desaparece para siempre jamás”<sup>36</sup>.

Para Artaud, el teatro tiene la función de transmitir al público la propia energía vital y hacerle vivenciar al máximo la realidad, en contrapunto al simulacro de su *vida real*<sup>37</sup>. Según las nociones de irrepitibilidad y experiencia de Walter Benjamin, el teatro vivido como algo único *hinc et nunc* (aquí y ahora) constituye su aura artística<sup>38</sup>. En este sentido, a menudo no se toma en consideración que el arte es vida, es un proceso dinámico y creativo, es una experiencia comunicativa siempre en renovación. Entendemos, así, que más que un producto, el arte es un proceso. No existen en él experiencias inmutables, porque sus significados cambian con el tiempo y el público, a cada nueva presentación, a cada relación e interpretación.

El arte no es sólo una realidad objetiva, un artefacto configurado en una materia con formas y colores conservables, sino que fundamentalmente es un proceso configurante de una realidad que se consume y se recrea, consumiéndola de nuevo, porque se transforma con el tiempo, ya que incluso le hace cambiar su significado. La obra de arte, el artefacto, no es el resultado final, sino el medio por el cual se produce el resultado final, es decir: la interacción entre la obra y su receptor o consumidor<sup>39</sup>.

Por tanto, si el teatro en tanto arte de relación y espectáculo es, *per se*, paradigma de lo efímero, conviene aclarar qué se entiende por tal. Según puntualiza Víctor Molina, “efímero es algo que anuncia su propio fin y renuncia a su propio presente”<sup>40</sup>. El autor explica que, etimológicamente, efímero significa “‘lo que va de paso’; proviene de *emero*, que es ‘pasaje’, y de *efi*, que es un prefijo que significa ‘sobre’. Está de paso. No existe, sino que insiste”<sup>41</sup>. En el caso del espectáculo, es algo que renuncia a una supervivencia material en favor de una inmortalización en el recuerdo del espectador<sup>42</sup>.

---

<sup>34</sup> Por ejemplo, textos dramáticos o teóricos, dibujos, bocetos, figurines, maquetas, ruinas de teatros, los recuerdos, etc.

<sup>35</sup> FELIU, Isabel. Antonin Artaud. La renovació de l'art teatral. p.98-102. En: RAMON GRAELLS, Op. cit., 1997, p.99. La noción del evento como algo irrepitible fue puesta en jaque por los medios de reproducción técnica del arte, ubicada como una cuestión crucial en el célebre texto de Walter Benjamin. Cf.: BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. p.15-57. En: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus Ediciones, 1982.

<sup>36</sup> HORMIGÓN, Juan Antonio. *Trabajo dramático y puesta en escena*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1991. p.268.

<sup>37</sup> Cf.: ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 2001.

<sup>38</sup> Cf.: BENJAMIN, Op. cit., 1982.

<sup>39</sup> FERNÁNDEZ ARENAS, Op. cit., 1988, p.9.

<sup>40</sup> MOLINA, Víctor Escobar. ¿Pensar lo efímero? p.15-21. En: ROQUETAS MATIAS, Santiago; FORT MIR, Josep M. *Arquitectura, art i espai efímer*. Barcelona: Edicions UPC, 1999. p.16.

<sup>41</sup> Ibídem, p.18.

<sup>42</sup> RAMÓN GRAELLS, Antoni. Espai escènic, arquitectura. p.105-112. En: Ibídem, p.110.

Si el primer rasgo de la obra efímera es la creación con vistas a su propio fin<sup>43</sup>, y en segundo lugar está el hecho de que la obra teatral se identifica por acentuar su duración, su temporalidad, hay una tercera característica que nos interesa especialmente: su relación con el lugar. Se puede decir que una obra efímera es un *acontecimiento*; es decir, algo que se desarrolla en un espacio determinado y que acaece<sup>44</sup>. Según Fabià Puigserver, tan efímero como el propio teatro es la escenografía:

La escenografía no existe como tal, como obra de arte aislada. Existe en función de un espectáculo, de unas gentes, de un tiempo, de un momento determinado que, al poco, desaparece. La escenografía va a parar a Els Encants o a la hoguera de San Juan, es un arte completamente efímero<sup>45</sup>.

Por tanto, hablando con propiedad, como escribe Eugenio Barba, efímero es el espectáculo, cuya percepción requiere cierta duración en el tiempo. El teatro, al contrario, está compuesto de "tradiciones, convenciones, instituciones y hábitos que tienen su permanencia en el tiempo"<sup>46</sup>. Desde el ámbito de la arquitectura teatral, es interesante notar también que hoy en día a menudo se apuesta por espacios que conllevan una memoria: "espais que tenen una història que es pot llegir en els murs, ja que el teatre necessita espais amb memòria, potser perquè l'oblit li és inherent"<sup>47</sup>. La memoria del teatro se relaciona con su capacidad de hacer superar lo cotidiano e invitarnos a formar parte de la experiencia de un mundo que no es ni imaginario ni puro, sino solamente más intenso<sup>48</sup>. Parafraseando a Camões, una experiencia infinita mientras dura.

El tiempo y la dualidad presencia-ausencia han sido siempre cuestiones claves para el teatro, al que el siglo XX supuso un punto de inflexión en varios sentidos. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), Walter Benjamin buscó comprender la aparición de nuevas formas artísticas, tales como la fotografía y el cine como consecuencia del nuevo paisaje formado por los medios de reproducción técnica. Estas nuevas formas ponían en tela de juicio las consideraciones entonces establecidas en torno al concepto de arte. A medio camino entre una estética, una sociología de la recepción y un programa político, el texto de Benjamin buscó sustituir las categorías típicas del idealismo romántico, que hacían del arte un elemento de posible uso para el fascismo que hostigaba Europa por aquella época. Entre esos conceptos decimonónicos del arte, se destacan: creatividad, genialidad, perennidad y misterio. Así, desde los presupuestos de las vanguardias, Benjamin también cuestionaba la pérdida del "aura" del arte: la *muerte del arte*. Y su sustitución por otros tipos de operaciones "cuyas condiciones de producción y de recepción son completamente nuevas a causa de

---

<sup>43</sup> "Siempre vemos un gran espectáculo con la angustia de verlo por última vez. Como un ser que se va y no vuelve más". BANU, Georges. *Peter Brook*. Hacia un teatro primero. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2005. p.83.

<sup>44</sup> MOLINA, ¿Pensar lo efímero? En: ROQUETAS MATIAS, FORT MIR, Op. cit., 1999, p.18.

<sup>45</sup> Fabià Puigserver citado en: GRAELLS, Guillem-Jordi; HORMIGÓN, Juan Antonio (editores). *Fabià Puigserver: hombre de teatro* – Escritos de Fabià Puigserver. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1993. Serie Teoría y Práctica del Teatro, nº6. p.366.

<sup>46</sup> BARBA, Eugenio. Quatre spectateus. En: *L'Art du théâtre*, n.10. Invierno 1988-Primavera 1989. Citado en: PAVIS, Op. cit., 1994, p.98.

<sup>47</sup> RAMON GRAELLS, Antoni. Espai escènic, arquitectura. p.105-112. En: ROQUETAS MATIAS, FORT MIR, Op. cit., 1999, p.110.

<sup>48</sup> BANU, Op. cit., 2005, p.76.

las condiciones sociales, perceptivas y comunicativas del moderno universo capitalista<sup>49</sup> de su época: la mutación de su valor de culto por el valor de exhibición, es decir, su transformación en mera mercancía-fetiche para las masas. Por tanto, para Benjamin, el carácter aurático de la obra de arte y el cambio en los medios de percepción están íntimamente vinculados a desplazamientos de la realidad dentro de tres parejas de relaciones: polos espaciales (longincuo y cercano), polos temporales (duración y fugacidad), y polos de presentación (unicidad y reproducción).

Con el surgimiento y desarrollo de nuevas tecnologías, sobre todo en lo que respecta a la imagen, se crearon nuevas sensibilidades: la fotografía se perfeccionó y adquirió el estatus de expresión artística, el cine rápidamente se convirtió en una gran industria<sup>50</sup>, la televisión creó la "aldea global"<sup>51</sup> y la cultura de masas<sup>52</sup>. De cierto modo –aunque no siempre en las direcciones y con los efectos esperados–, el sueño de un medio de expresión que llegase a todos se hizo realidad a través del cine y la televisión<sup>53</sup>. Frente a ello, el teatro tuvo que redefinir no sólo su orientación estética, sino su propia identidad y finalidad<sup>54</sup>, cambiando su estatus en la sociedad.

El carácter técnico del cine cambió radicalmente la relación entre el objeto artístico y su recepción, puesto que entre la realidad y el espectador se interpone un mecanismo que no sólo reconstruye mediáticamente esa realidad, sino que, al hacerlo, también modifica sustancialmente la mirada del propio espectador. En el cine, las reacciones de los espectadores ya están pre-programadas, nada podrá alterar el producto final, pues, como obra acabada, se ignora la reacción del auditorio<sup>55</sup>. En cambio, cabe recordar que una de las características del teatro es su "riesgo", el riesgo físico que envuelve a todos los participantes del acontecimiento teatral. Aunque en la comunicación establecida a través del cine haya un doble flujo de información y energía (imágenes y sonidos de la pantalla al auditorio, y risas, llanto, tensión, etc. como reacción del auditorio) no existe una *interrelación* entre ambos. Al contrario del teatro, a los espectadores del cine no les toca ser más que *voyeurs*.

Si el cine ya había ejercido una poderosa influencia sobre el espectador, haciéndolo penetrar en un mundo de ilusión, en una "semidrogada submisión", el revolucionario invento de la televisión, su popularización y entrada a millones de hogares en los años sesenta creó en los espectadores un nuevo sentido perceptivo-crítico, fundado en la profusión de imágenes y en su hiperrealismo. Su alto

---

<sup>49</sup> BENJAMIN, Op. cit., 1982, p.157.

<sup>50</sup> El propio cineasta Sergei Eisenstein, que estudió arquitectura, pintura y teatro, entendía que el conocimiento cinematográfico es deudor de un recorrido que pasó por la literatura, por el teatro y por la fotografía, para llegar al cine.

<sup>51</sup> La "aldea global", según el término creado por McLuhan en 1964, es atravesada por una misma red económica donde se habla el mismo idioma –el inglés– y en la cual los individuos se comunican fácilmente gracias al desarrollo de la tecnología. MCLUHAN, Marshall. La televisión: el gigante tímido. p.315-341. En: *Comprender los medios de comunicación*. Las extensiones del ser humano. Barcelona: Paidós, 1996.

<sup>52</sup> El fenómeno de la masificación ya empezaba a cambiar la vida social desde antes de la Segunda Guerra Mundial. Como ejemplo está el uso de la radio por el nacional-socialismo hitleriano para llevar a millones de alemanes a luchar "por su raza y por la restitución de la supremacía como país".

<sup>53</sup> CORNAGO BERNAL, Óscar. *La vanguardia teatral en España* (1965-1975). Del ritual al juego. Madrid: Visor Libros, 1999. p.22.

<sup>54</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p.27.

<sup>55</sup> MACKINTOSH, Iain. Cine y televisión. p.112-120. En: MACKINTOSH, Iain. *La arquitectura, el actor y el público*. Madrid: Arco Libros, 2000. p.115.

grado de intimidad y de implicación afecta al telespectador y cambia su mirada sobre el mundo, la política, la sociedad y la cultura. La televisión democratizó el acceso a la información y la nueva cultura de masas cambió su forma de consumo y estilo de vida en general, ganando espacio sobre la ideología y el arte. Además, introdujo la ilusoria desaparición del aislamiento y de la soledad, enseñando un mundo más “amable” –y consumible– que el real. Por otra parte, el surgimiento de esa nueva cultura fue acompañado de profundos ataques por parte de intelectuales y artistas, pues ya no representa un instrumento de creación de un juicio crítico y autónomo por parte de los espectadores<sup>56</sup>.

La relación con los medios de comunicación puede generar una forma de pasividad en la medida en que expone cotidianamente a los individuos al espectáculo de una actualidad que se les escapa; una forma de soledad en la medida en que los invita a la navegación solitaria y en la cual toda telecomunicación abstrae la relación con el otro, sustituyendo con el sonido o la imagen, el cuerpo a cuerpo y el cara a cara; en fin, una forma de ilusión en la medida que deja al criterio de cada uno el elaborar puntos de vista, opiniones en general bastante inducidas, pero percibidas como personales<sup>57</sup>.

En *La société du spectacle* (1967)<sup>58</sup>, Guy Debord arremete contra la televisión, que considera un medio de comunicación que fomenta el empobrecimiento y el aislamiento de la vida real por el hecho de proporcionar una ilusión de reunión:

La conciencia espectadora, prisionera de un universo plano, limitada por *la pantalla* del espectáculo, tras el cual ha sido deportada su propia vida, sólo encuentra *interlocutores ficticios* que la alimentan unilateralmente con sus mercancías y con la política de sus mercancías. El espectáculo, en toda su extensión, es su ‘signo especular’. Tal es la falsa salida del autismo espectacular<sup>59</sup>.

Julian Beck, director del *Living Theatre*, que defendía la implicación del público en el teatro, también criticaba duramente la televisión al final de la década de sesenta: “No importa cuánta información proporcione, siempre debilita al pueblo, le arrebató su poder, le convierte siempre en espectador pasivo, no le lleva nunca a otra vida, otra percepción”<sup>60</sup>. Para él, la fuerza de las imágenes mostradas en vivo tiene el poder de sacudir las conciencias, haciéndolas intervenir directamente en el mundo. El teatro crea el sentimiento de comunidad por medio de la empatía física y de una relación verdadera – una interrelación con la presencia simultánea de ambas partes<sup>61</sup>, una experiencia vivida y compartida.

Susan Sontag también puso de manifiesto que el poder sugestivo de la televisión no conlleva un significado más profundo; al contrario, banaliza la realidad, por más cruda y cruel que sea. El bombardeo de imágenes agota la fuerza interna y anestesia quienes las ven. Como argumenta:

<sup>56</sup> CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.120-121.

<sup>57</sup> AUGÉ, Marc. *Sobremodernidad*. Del mundo de hoy al mundo de mañana. Disponible en: <<http://es.scribd.com/doc/7986929/Marc-Auge-sobremodernidad>>. Consultado en: noviembre 2012.

<sup>58</sup> Después de Benjamin, también Debord considera que la disponibilidad de nuevos códigos y sistemas de lenguaje significa el *fin del arte*, una vez que las obras han dejado de crear comunicación directa y han pasado a crear museos: “Por vez primera, las artes de todas las civilizaciones y de todos los pueblos pueden ser conocidas y admitidas al mismo tiempo. Se trata de una ‘colección de recuerdos’ de la historia del arte cuya posibilidad significa, en cuanto tal, el *fin del mundo del arte*”. DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama, 1999. p.157.

<sup>59</sup> *Ibíd.*, p.174.

<sup>60</sup> BECK, Julian. Televisión. p.81-82. En: *El Living Theatre*. Madrid: Fundamentos, 1974. p.81.

<sup>61</sup> BECK, Julian. El clamor del pueblo. p.162-163. En: *Ibíd.*, p.163.

las imágenes mostradas en la televisión son por definición imágenes de las cuales, tarde o temprano, nos hastiamos. Lo que parece insensibilidad tiene su origen en que la televisión está organizada para incitar y saciar una atención inestable por medio de un hartazgo de imágenes. Su superabundancia mantiene la atención en la superficie, móvil, relativamente indiferente al contenido. El flujo de imágenes excluye la imagen privilegiada<sup>62</sup>.

Como constató Peter Brook, el horror y el dolor de la guerra del Vietnam<sup>63</sup> transmitidos en vivo conducían a la indiferencia de los telespectadores: "Las calles de Saigón llegan a través de la televisión vía satélite, pero sus horrores no *penetran*"<sup>64</sup>. Aunque provocados por fuertes imágenes, el dolor y la violencia pierden su impacto sobre el público cuando son mostrados en la tele. Como estrategia psicológica contra el dolor, el sufrimiento y la frustración causada por la imposibilidad de reaccionar y aplacar la angustia, el espectador se aleja y se refugia en la banalización del acontecimiento. En el análisis de Castel-Branco, "una vida massificada i buidada de sentit comença a minar els mateixos sentiments humans"<sup>65</sup>.

Frente al advenimiento de la fotografía, y luego del cine y de la tele, se elevó el nivel de exigencia del público, poniendo en jaque al teatro. Aunque no se espera que el teatro presente algo que no es capaz técnicamente de realizar, éste debe, a partir de sus propios medios y formas, proporcionarle al espectador la experiencia y el encantamiento que le son propios. Una vez en este punto, una reflexión en profundidad acerca de la existencia, función y praxis del teatro se ha hecho necesaria. Delante de la imposibilidad de "competir" con el cine y la tele en su mismo renglón, el teatro ha buscado y ha hallado la opción de refugiarse en una sobriedad, en un teatro más esencial, en oposición al arte de masas.

Manteniendo la importancia del público como motor fundamental en la construcción de nuevos modelos teatrales, los años sesenta desarrollaron otra concepción del público, alejada ya del concepto de masa indiferenciada, que vendría a satisfacerse bajo los modelos del teatro como ritual para iniciados. (...) Frente a esta pantalla de fondo, las nuevas formas teatrales desarrollaron un tipo de comunicación más personalizada, intimista y ceremonial en algunos casos, festiva y lúdica en otros, pero siempre impregnada por un fuerte tono colectivista que interrogaba a cada espectador, estableciendo un diálogo directo que excluía el anonimato del individuo superado por el efecto enajenante que imponía la masa<sup>66</sup>.

En esa línea, el teatro pobre, próximo, auténtico, propuesto por Grotowski es un manifiesto en contra de la abundancia de la sociedad tecnológica, y también del teatro contemporáneo, a menudo híbrido y complejo, sin integridad ni autonomía<sup>67</sup>. Fabià Puigserver, creador del Lliure escribía en 1962 respecto del teatro de Grotowski: "el director concep simultàniament la direcció d'ambdós conjunts: públic i actors. Els espectadors s'han de sentir conscientment incorporats a l'espectacle-ritual. És precisament

---

<sup>62</sup> SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana, 2003. p.122-123. Otro ejemplo similar ocurrido en la misma época fue la transmisión en directo del asesinato del presidente de los Estados Unidos, J. F. Kennedy.

<sup>63</sup> La del Vietnam fue la primera guerra testimoniada por las cámaras de televisión.

<sup>64</sup> BROOK, Peter. *Más allá del espacio vacío*. Escritos sobre teatro, cine y ópera, 1947-1987. Barcelona: Alba, 2004. p.353.

<sup>65</sup> CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.122, p.135.

<sup>66</sup> CORNAGO BERNAL, Op. cit., 1999, p.22-23.

<sup>67</sup> Su teatro "nos lleva a una autonomía del teatro, supera el antiteatro, considera la existencia de un teatro de minorías y quiere eliminar todo tipo de elementos intermediarios entre el artista y el espectador". USCATESCU, George. *Teatro occidental contemporáneo*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1968. p.43.

en aquests sentiments que claudica la diferencia entre el teatre i el cinema. L'avenir del teatre està lligat a aquest contacte que permet la realització de l'acte col·lectiu d'autoanàlisi<sup>68</sup>.

Para el director y escenógrafo Robert Wilson, el teatro tiene un lugar muy claro e importante en la sociedad contemporánea, resultante de la especificidad de esta interacción entre actor y espectador:

siempre habrá un lugar para el teatro vivo. Creo que es algo importante en la sociedad; es un foro en el que la gente puede reunirse y compartir algo. Y creo que esto cumple una función única en la sociedad. Me refiero a ese agruparse durante un corto período de tiempo. (...) La experiencia de esa gente reunida, y el hecho de que es algo vivo. Es un lugar en el que puede ocurrir una locura, y donde pueden visualizarse ideas políticas, donde pueden visualizarse ideas sociales<sup>69</sup>.

En su tesis doctoral, Inês Castel-Branco también evalúa el papel del teatro contemporáneo delante del cine y de la televisión:

Per una banda, s'assumeix totalment que no cal imitar plàsticament (sempre de manera molt més imperfecta que el cinema o la televisió) la realitat quotidiana. Per altra banda, es pretén que l'experiència viscuda superi el món de la ficció i tingui implicacions concretes en la vida real. És com si la paret que separa el teatre del món s'ensorrés, es diluïssin les fronteres. El concepte de *mimesi* és substituït per una voluntat d'autenticitat amb la vida. La (re)presentació teatral vol convertir-se en un moment privilegiat de consciència i comunió humana, capaç de regenerar l'experiència quotidiana i enfortir els llaços d'un grup<sup>70</sup>.

Brook ratifica que el teatro "debe aceptarse como un arte que no atrae a las masas; su vocación es otra, minoritaria"<sup>71</sup>. Su vocación es incitar, desde su misma naturaleza, un cambio, una reflexión. De hecho, "es trata de dues realitats totalment distintes: el teatre és ancestral, un art de presència, un fi en si mateix; el cinema, a més d'art, és també un mitjà, pot col·laborar amb les altres arts per testimoniar una realitat que ja no és present"<sup>72</sup>. Si el cine es el arte de un tiempo y de una realidad ya pasados, la tele es el testigo de un tiempo presente, simultáneo, pero en ausencia. Ya el teatro es el arte "en directo", "en vivo", en el mismo espacio físico y tiempo presente: "aquí y ahora". Mientras el cine proyecta imágenes del pasado sobre una pantalla, el teatro, por otro lado, siempre se afirma en el presente y lo distingue por los siglos de los siglos. "El teatro nunca será virtual. Será vivo o no será."<sup>73</sup> Eso es justo lo que puede tornarlo más real que el flujo normal de consciencia. Y es también lo que puede hacerlo tan perturbador<sup>74</sup>.

En la búsqueda de su afirmación en la sociedad contemporánea, sólo el espacio –y la percepción ampliada por la vivencia espacial– y la experiencia de la presencia y de la proximidad física<sup>75</sup> pueden

<sup>68</sup> PUIGSERVER, Fabià. Els escenaris de fora. Un teatre laboratori a Opole (Polònia). p.47-48. En: *Serra d'Or*. Barcelona, Any IV, Segona època, Núm. 10 (octubre 1962).

<sup>69</sup> BELL, John. *The language of illusion: an interview with Robert Wilson*. En: *Theater week*, enero 1994. Citado en: MOREY, Miguel; PRADO, Carmen. *Robert Wilson*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2003. p.140.

<sup>70</sup> CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.367.

<sup>71</sup> Peter Brook citado en: BANU, Op. cit., 2005, p.20.

<sup>72</sup> CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.126.

<sup>73</sup> OLIVA, César. *La última escena* (teatro español de 1975 a nuestros días). Madrid: Cátedra, 2004. p.18.

<sup>74</sup> BROOK, Op. cit., 2001, p.103.

<sup>75</sup> "Si hoy en día los espectadores habituados a la televisión hacen el esfuerzo de dejar sus confortables sillones e ir al teatro, por lo menos querrán ver un espectáculo que de ningún modo vayan a ver nunca dentro de los límites de su pequeña pantalla de televisión y querrán estar lo más cerca posible del actor en directo". MACKINTOSH, Op. cit., 2000, p.120.



hacer sobrevivir el teatro a las nuevas tecnologías de la imagen y del sonido<sup>76</sup>. Incluso cabe destacar que el uso de nuevas tecnologías en los espectáculos de teatro no modifica su naturaleza misma, como tampoco en la mezcla con otro arte se obtiene un arte nuevo y distinto. Seguimos hablando de teatro. Frente a esta realidad, nuevas investigaciones han surgido de las posibilidades de desarrollo escénico, de las condiciones de representación y de la evolución de la relación con el público, emprendiendo una relación de doble vía –causa/consecuencia– en la definición y configuración del lugar teatral<sup>77</sup>: “Cuanto más nos aproximamos de la verdadera desnudez del teatro, más nos acercamos a una escena que tiene la ligereza y un alcance mucho superior al cine y a la televisión”<sup>78</sup>.

Tomando lo que probablemente es su característica más peculiar –el espacio–, el teatro puede ser definido aun como *un arte del espacio*: no un espacio estático como puede ser el de la escultura o, incluso, el espacio bidimensional de la pintura, sino como espacio en movimiento, en acción, con el tiempo. Como ya explicaba Adolphe Appia, medimos el espacio a través del tiempo, y el tiempo a través del espacio. Esta relación es mediada por la presencia el cuerpo humano, por su materialidad y por su capacidad sensorial. En el caso del teatro, por los actores y espectadores.

Para medir el espacio, nuestro cuerpo tiene necesidad del tiempo. La duración de nuestros movimientos mide pues su extensión. Nuestra vida crea el espacio y el tiempo, el uno para el otro. Nuestro cuerpo viviente es la Expresión del Espacio durante el tiempo, y del tiempo en el espacio. El espacio vacío e ilimitado, donde nosotros nos hemos colocado al principio para efectuar la conversión indispensable, no existe ya. Sólo nosotros existimos<sup>79</sup>.

En el espectáculo teatral, el tiempo no existe ni “antes” ni “después”, sino que se realiza “durante”. Así, el fenómeno teatral es un ente de la duración y su quehacer es arte de la presencia: “Pensar em duração é identificar-se com a temporalidade do próprio surgimento do objeto enquanto objeto”<sup>80</sup>.

Ubersfeld señala que así como el espacio del teatro es “un espacio recortado del tiempo vivido”, también el tiempo en el teatro es un tiempo otro, un tiempo arrancado al tiempo vivido, “donde las nociones de irreversible y de absoluto ya no cuentan más, donde la sucesión y la causalidad de los acontecimientos pueden ser abolidas; un orden diferente del tiempo, un tiempo de fiesta para el cual se necesita cierta preparación”<sup>81</sup>. Por tanto, el tiempo teatral es la propia imagen de la diacronía dentro de la ficción teatral, pues es a la vez tiempo real y ficcional, es decir, duración vivida por el espectador y por el personaje. “En el hecho teatral se dan dos temporalidades distintas: la de la

---

<sup>76</sup> BLAS GÓMEZ, Felisa de. *El teatro como espacio*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009. Arquia/Tesis 29. p.19.

<sup>77</sup> Desde el punto de vista espacial, muchas veces ha habido una confusión entre el teatro y el cine. Cuando surgieron los primeros cines, sus edificios buscaron imitar los espacios teatrales. Para muchos, el cine era una forma emancipada del teatro, más dinámica y realista. Incluso, en las primeras décadas del siglo XX, muchos teatros compartieron su espacio arquitectónico con el cine durante algún tiempo, mientras otros cerraron para cederles lugar.

<sup>78</sup> BROOK, Op. cit., 2001, p.89.

<sup>79</sup> APPIA, Adolphe. *La obra de arte viviente*, 1921. Citado en: HORMIGÓN, Juan Antonio (org.). *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Copeau, Appia, Craig... etc. Madrid: Alberto Corazón, 1970. Comunicación 4. p.23-24.

<sup>80</sup> PRADO, Bento. *Presença e campo transcendental*. São Paulo: EdUSP, 1989. p.37. Citado en: CARON, Op. cit., 1994. p.36.

<sup>81</sup> UBERSFELD, Anne. *Escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1996. Serie Teoría y Práctica del Teatro, nº12. p.14, p.241.

representación y la de la acción representada<sup>82</sup>. La relación entre esas dos temporalidades simultáneas es la marca de la especificidad del tiempo teatral. Mientras el tiempo de la representación tiene un ritmo, una continuidad o discontinuidad, el tiempo de la ficción organiza la narrativa y su cronología a través de encadenamientos, elipses y/o recurrencias.

No obstante, la gran cuestión es hallar la fórmula de transmitir al espectador un concepto tan abstracto como el tiempo ficcional, puesto que en última instancia éste es "uma abstração pura, uma metáfora a ser inscrita na duração fazendo-se sentir sua espessura e suas características próprias"<sup>83</sup>. Para solventar los problemas derivados de las relaciones temporales, tales como sucesos pasados, ese sistema pone la carga temporal fuera de escena, la sitúa en sus más diversos elementos escénicos, sean estos lingüísticos o no-lingüísticos, que pueden presentarse "diluidas" en el texto, en el espacio, en los propios personajes o bien en el ritmo del espectáculo. Como explica Jean-Pierre Ryngaert, "é evidentemente difícil fazer sentir 'o tempo que passa', mais difícil ainda fazer sentir o que não passa, e transmitir, por exemplo, o tédio sem entediar, ou a duração sem cansar"<sup>84</sup>.

En este sentido, las marcas espacio-temporales y de ritmo de un texto espectacular son los signos de su estética de su poética, organizando el microcosmo de la ficción. Esta organización del tiempo de la ficción va a par con la estructuración del espacio. Como ejemplo de ello, basta con considerar la unidad clásica, la discontinuidad brechtiana y el gusto moderno por el fragmento para comprender la importancia de la variedad de formas de conducción de la narrativa. "O liso e o contínuo, o elíptico e o alusivo, o fragmento e o estilhaço, o único ou o múltiplo, ao se referirem a estruturas espaço-temporais, indicam modos diferentes de perceber o mundo"<sup>85</sup>.

## 2.2. Interrelaciones entre Teatro y Literatura

Mucho se discute aun sobre la relación entre la Literatura y el Teatro, sobre el estatus del texto dramático en la puesta en escena, siendo uno de los ejes más controvertidos en la discusión de las vías de renovación teatral. Más allá de su importancia en el teatro occidental, el texto escrito ha sido el medio de representación dominante en la cultura de los últimos siglos, continente y símbolo del saber, de la verdad y la razón, elementos a los que se apela para legitimar cualquier sistema de poder, y que necesita un sistema de representación.

la palabra se ha situado en el punto de mira no sólo del teatro moderno, sino también del resto de las expresiones artísticas, incluida la literatura y el género dramático, que han reaccionado contra las estrategias de poder sostenidas por los

---

<sup>82</sup> Ibídem, p.241-242.

<sup>83</sup> RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. Coleção Leitura Crítica. p.80.

<sup>84</sup> Ibídem, p.92.

<sup>85</sup> Ibídem, p.76.

sistemas hegemónicos de representación, basados en la palabra, a la que más recientemente se ha venido a unir la imagen<sup>86</sup>.

El diálogo entre los diversos lenguajes implicados en el espectáculo teatral ha estado más o menos condicionado por alguno de sus elementos, como ha podido ser por el texto, el actor, el director o el espacio. El estatus de la Literatura y del texto dramático frente al espectáculo teatral ha variado sensiblemente en Occidente en los últimos cuatro siglos. El modelo tradicional creado en el siglo XVII estableció la Literatura como pilar de la representación teatral, indisociable del propio arte escénico. Sobre todo durante los siglos XVIII y XIX, el teatro de la época moderna fue considerado el arte de representar e “ilustrar” el texto literario sobre una escena<sup>87</sup>. En ese largo periodo, el texto era decisivo en el sentido de una *totalidad* narrativa y cerebral fácil de captar. El texto literario –dramático o incluso narrativo– era el objeto central, mientras que el teatro era la “traducción” del mismo en imágenes. Mientras algunos dramaturgos y teóricos defendieron el texto dramático como obra completa y refutaron las representaciones, vistas como materializaciones “inferiores” a la propia imaginación del lector, otros defendieron el valor de la puesta en escena como representación fiel del texto dramático, en cuanto su ilustración, comentario o actualización<sup>88</sup>.

Como argumenta Valentina Valentini en *Després del teatre modern* (1991), la defensa de la preeminencia del texto literario sobre el texto espectacular –que puede ser hallada aun en los días actuales– se explica como la tutela de la organización narrativa y de las convenciones dramáticas de desarrollo, consecuentes de las acciones de los personajes y de sus diálogos<sup>89</sup>. Esa postura conservadora presupone la equivalencia semántica entre texto escrito y texto espectacular<sup>90</sup>. Según este raciocinio, el texto dramático ya contendría una “potencialidad oculta”<sup>91</sup> o “virtualidad escénica”<sup>92</sup> más o menos explícita, bastando al director de escena encontrar su representación “ideal”<sup>93</sup>. En su búsqueda de la “fidelidad”, ese tipo de dramaturgia sobrevalora el texto y peca por negar la libertad de disponer los signos heterogéneos de la escena según una coherencia interior que en general se descubre durante el proceso de producción del espectáculo, y no según un esquema previamente

---

<sup>86</sup> CORNAGO BERNAL, Óscar. Teatro postdramático: Las resistencias de la representación. En: *ARTEA*. Investigación y creación escénica. Disponible en: <www.artea-a.org>. Consultado en: enero 2012.

<sup>87</sup> No por casualidad al mismo tiempo en que la cultura burguesa europea construía ese modelo literario-textual de teatro, nacía la escena a la italiana. Paralelamente al desarrollo de la dramaturgia del texto, el espacio evolucionó hasta cristalizarse en la forma italiana.

<sup>88</sup> Si por un lado muchas obras teatrales, a pesar de poseer diálogos, no contaban con un texto dramático –como es el caso de la *Commedia dell'arte*, hay obras dramáticas creadas para *no* ser escenificadas, ya sea por el exclusivismo literario del dramaturgo, o por su inviabilidad escénica. *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset, escrito en 1833-1834, durante mucho tiempo considerado irrealizable en la escena, fue montado por primera vez sólo en 1896. Si de alguna manera desde siempre –en la Grecia clásica, en la Edad Media, con Shakespeare y Molière, por ejemplo– el “teatro de texto” ha estado presente en la historia del arte escénico, sólo desde el siglo XIX surge el “teatro literario”, que le otorga hegemonía a la Literatura.

<sup>89</sup> VALENTINI, Valentina. *Després del Teatre Modern*. Barcelona: Institut del Teatre, 1991. p.27.

<sup>90</sup> UBERSFELD, Anne. *Semiòtica teatral*. Murcia: Cátedra, 1989. p.13.

<sup>91</sup> Richard J. Hornby citado en: PAVIS, Op. cit., 2003, p.407.

<sup>92</sup> Alessandro Serpieri citado en: Ibídem, p.407.

<sup>93</sup> Ibídem, p.304, p.407.

cerrado<sup>94</sup>. Así, presenta “no *el texto*, sino *una lectura* particular del mismo –histórica, codificada, ideológicamente determinada”<sup>95</sup>.

De entre un abanico de opciones, cada puesta en escena es siempre una lectura: la concretización de una posibilidad dramática y escénica concreta. Esta constatación invalida la idea del teatro como la presentación del “potencial escénico” del texto, de su lectura “latente” y del concepto implícito de que el dramaturgo es el único o verdadero autor del espectáculo, donde el espectáculo sería tan sólo la traducción intersemiótica del texto. Este proceso –también llamado “transmutación”– fue definido por el lingüista Roman Jakobson como la “interpretación de los signos verbales a través de sistemas no verbales”<sup>96</sup>, o la traducción “de un sistema de signos para otro”. La traducción intersemiótica, término generalizado por la obra de Julio Plaza, remite a la idea de simple cambio de soporte y de medios materiales empleados, lo que no caracteriza un nuevo objeto artístico. Como explica Walter Benjamin,

Os meios de produção e as relações de produção artísticas são interiores à própria arte, configurando suas formas a partir de dentro. Nessa medida, os meios técnicos de produção da arte não são meros aparatos estranhos à criação, mas determinantes dos procedimentos de que se vale o processo criador e das formas artísticas que eles possibilitam<sup>97</sup>.

Hay que considerar, por tanto, que al pasar del sistema lingüístico (literatura) al sistema escénico (representación teatral) ocurre mucho más que una “traducción” o un simple cambio de soporte: hay todo un cambio de medios de producción y de interrelaciones semióticas implicadas, que crean un nuevo producto artístico. En la tesis preferimos el término transposición –y no traducción– intersemiótica a fin de precisar nuestro punto de vista: la *no* equivalencia semántica entre texto escrito y representación, puesto que el espectáculo es *otro* sistema semiótico, basado en códigos independientes y dinámicos que generan nuevas interrelaciones con el texto y el público. Prueba de eso es el conjunto intencionado de señales visuales, auditivas, musicales, cinéticas u olfativas de la representación, que atiende a su naturaleza ambigua y polisémica, y va más allá del conjunto textual<sup>98</sup>. De este modo, aunque la creación de un espectáculo pueda darse a partir de un texto dramático, aquél no es la reconstrucción de una obra ya existente, ahora en otro soporte semiótico – el teatro–, sino la creación de una nueva obra, a través del nuevo sistema signico implicado –en este caso, el teatral.

Sólo a principios del siglo XX el texto dramático empezó a ser visto como *uno de los* elementos del espectáculo. En concreto, a partir de los movimientos de vanguardia, ocurrió una “desfetichización” del texto en la praxis teatral, pasándose a entenderlo como *uno* de los elementos constructores de la escena, no *el* único o esencial, muchas veces como un *pretexto*. Para Lehmann, el teatro dramático terminó “cuando y en la medida en que estos elementos no representaron más el principio regulador,

<sup>94</sup> VALENTINI, Op. cit., 1991, p.27.

<sup>95</sup> UBERSFELD, Op. cit., 1996, p.14.

<sup>96</sup> Cf.: Roman Jakobson citado en: PLAZA, Julio. *A tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: CNPq, 1987.

<sup>97</sup> Walter Benjamin citado en: *Ibidem*, p.10.

<sup>98</sup> BLAS GÓMEZ, Felisa de. *La componente espacial en el espectáculo teatral*. Madrid: Departamento Ideación Gráfica Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2005. (Tesis de Doctorado). p.30.

sino solamente una variante posible del arte del teatro<sup>99</sup>. Se trataba de desarrollar en ese texto un segundo discurso, aquél que apunta a organizar el espectáculo. El autor teatral pasaba a tener siempre en vista la virtualidad espacial que condiciona su escritura<sup>100</sup>. La práctica escénica pasó a ser vista como proceso y producto de una construcción que ya no está obligatoriamente prevista ni contenida en el texto dramático. La idea ampliamente aceptada hasta entonces de que cada obra dramática exigía una interpretación escénica más o menos previsible desde su texto fue irremediablemente desestabilizada.

En casos más radicales, se ha llegado incluso a prescindir de su existencia, con el abandono total o parcial de la palabra, en beneficio de la acción, de la fiesta, del ritual, de la vivencia del espacio, de lo que se llamó "teatro imagen"<sup>101</sup>.

La recerca d'autonomia del teatre respecte a la literatura, en concomitència amb la pèrdua d'especificitat del "gènere dramàtic", s'ha manifestat, en la pràctica teatral concreta no tant com a rebuig programàtic ni de la paraula ni de la literatura –que ha continuat fornint a l'escena, encara que de manera subterrània, temes i sugestions [suggeriments] poètiques–, sinó com l'instància d'igualació, a través de la determinació de mínimes estructures comunes entre els diversos llenguatges de l'escena<sup>102</sup>.

Directores teatrales que formaron parte de la revolución teatral llevada a cabo en la década de los sesenta, como Grotowski y Brook, no prescinden nunca del texto. Para ellos, la palabra y el acto de la enunciación son presencias marcadas, portadoras de una fuerte corporalidad, que entran en tensión con el resto de los elementos que habitan la escena<sup>103</sup>, revelando al espectador una autenticidad, una verdad escondida. Para el director polaco, el texto debe provocar una confrontación entre la sociedad actual y sus creencias, sus valores: "si el texto contiene esa concentración de experiencia humana, de representaciones, ilusiones, mitos y verdades que todavía son actuales para nosotros, entonces el texto se convierte en un mensaje que podemos recibir de generaciones anteriores"<sup>104</sup>.

Según Michel de Certeau, el Mayo de 1968<sup>105</sup> –un acontecimiento clave para la cultura y las artes en Europa– significó también una verdadera revolución del lenguaje y de la palabra, que pasó a

---

<sup>99</sup> LEHMANN, Op. cit., 2010, p.10.

<sup>100</sup> ZARAGOZA, Georges. *El espacio en el teatro romántico europeo*. Ensayo de dramaturgia comparada. Lleida: Pagès Editors, 2003. p.33.

<sup>101</sup> El *Teatro Imagen* es una de las modalidades del Teatro del Oprimido desarrollado por Augusto Boal (São Paulo, Brasil, 1980). Para Boal, cualquier situación de opresión engendra siempre signos visuales que se traducen en imágenes y movimientos. La práctica teatral hace del cuerpo su principal instrumento, enseñando al participante a dominarlo y hacerlo expresivo. La riqueza de esta modalidad teatral reside en tomar consciencia de que ante una misma imagen no todos descubrimos lo mismo. La interpretación depende de la subjetividad de cada uno. El lenguaje visual ofrece una manera original, en ocasiones simbólica, y accesible a todos, para aprehender la realidad. Cf.: BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas*. Lisboa: Civilização Brasileira, 1976. SÁNCHEZ, José Antonio. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.

<sup>102</sup> VALENTINI, Op. cit., 1991, p.31.

<sup>103</sup> LEHMANN, Op. cit., 2010, p.3.

<sup>104</sup> GROTOWSKI, Jerzy. El teatro es un encuentro. p.49-54. En: *Hacia un teatro pobre*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1968. p.49.

<sup>105</sup> La serie de protestas llevadas a cabo durante mayo y junio de 1968, especialmente en París, fue iniciada por grupos estudiantiles de izquierdas contrarios a la sociedad de consumo, a los que se unieron grupos de obreros industriales, los sindicatos y el Partido Comunista Francés. Como resultado, tuvo lugar la mayor movilización

mostrarse reivindicadora y poética, transgresora y creadora. A través del lenguaje se abrieron nuevas perspectivas prohibidas hasta entonces, liberando la voz reprimida, y apuntando hacia un nuevo, desconocido y utópico mundo. "La parole, devenue un 'lieu symbolique', désigne l'espace créé par la distance qui sépare les représentés et leurs représentations, les membres d'une société et les modalités de leur association"<sup>106</sup>.

Francisco Javier destaca también los cambios sufridos por la literatura dramática y su nueva práctica textual en el teatro contemporáneo: "la hibridez, la interculturalidad, la intertextualidad, la libertad total en relación con el concepto de los géneros literarios, el nuevo estatuto del personaje, el hábito de transgredir todo tipo de fronteras, dan origen a una literatura dramática que se relaciona espontáneamente con espacios también extremadamente diversificados"<sup>107</sup>.

Superadas algunas experiencias de negación y abandono total de la palabra<sup>108</sup>, el arte teatral paulatinamente vuelve a una concepción espacial que recupera el texto dramático según una nueva práctica textual<sup>109</sup>. Si por un lado, las últimas décadas han vivido una nueva tendencia de revalorización del texto en el espectáculo teatral, por otro, en las obras denominadas "nuevas dramaturgias"<sup>110</sup> –fruto de la revolución teatral de los sesenta–, el texto espectacular ya no sigue las tradicionales coordenadas aristotélicas<sup>111</sup>, sino que busca sus imágenes en la intertextualidad y asume la complejidad de la cultura. Dicho de otro modo, se supera lo literario en favor de lo espectacular. Hoy el teatro es un fenómeno artístico que implica imágenes y sonidos, movimiento, corporeidad, presencias, espacios y que puede tener –o no– un texto-guión. Por tanto, para los años venideros, parece claro que el desarrollo de la relación palabra-imagen-espacio es clave para el discurso de la puesta en escena y la comunicación con el público.

### 2.3. El teatro en tanto arte visual y texto espectacular

En la composición del espectáculo teatral, son varios los lenguajes –visual, escénico, verbal, gestual, sonoro– puestos en relación, que intervienen y se articulan. Pese a ello, tradicionalmente el teatro es entendido y analizado como una forma artística marcadamente visual. En la tesis, tratamos el

---

estudiantil y la mayor huelga general de la historia de Francia, secundada por más de nueve millones de trabajadores.

<sup>106</sup> CERTEAU, Michel de. Une révolution symbolique. p.29-39. En: GIARD, Luce (ed.). *La prise de parole et autres écrits politiques*. París: Seuil, 1994. p.38.

<sup>107</sup> JAVIER, Francisco. La renovación de la escena. p.4-11. En: Instituto Nacional del Teatro. *El espacio escénico. Cuadernos de Picadero*. Cuadernos nº 4. Buenos Aires: Inteatro Editorial, diciembre 2004.

<sup>108</sup> El lenguaje verbal tuvo que ser reevaluado por las neovanguardias teatrales, una vez que tras la Segunda Guerra Mundial –cuando se exploraron nuevas vías de comunicación– aquél parecía "gastado" e "inadecuado" como medio de recuperar la comunicación humana.

<sup>109</sup> PAVIS, Op. cit., 2000, p.28.

<sup>110</sup> RAGUÉ-ARIAS, Op. cit., 2000, p.157.

<sup>111</sup> Lehmann observa que "totalidad", "ilusión" y "reproducción" del mundo constituyen el modelo de teatro dramático. Sin embargo, el nuevo teatro surge exactamente de la desaparición de la triada "drama, acción, imitación", lo que se observa en las últimas décadas del siglo XX. FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporáneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010. p.44.

espectáculo como un lugar de encuentro de los diversos lenguajes, integrados en el texto espectacular.

Aprehendemos el mundo a través de la experiencia y del aprendizaje diario de los sentidos. Estas informaciones producen el conocimiento que se articula en forma de lenguajes. La escenografía como instrumento de creación espacial, de imágenes, lugares y ambientes exige no sólo de los profesionales implicados en la producción del espectáculo, sino también de los espectadores, la habilidad y la competencia en lenguajes que superan las barreras histórica, geográfica y cultural. Esa percepción, aunque mediada, se refiere a una experiencia individual y subjetiva, favorecida en una primera instancia por el factor sensorial y, en un segundo momento, desarrollada, articulada y transformada por el intelecto. La profundización teórica, ambiental, formal y visual de la creación escénica posibilita la comprensión del espacio como elemento catalizador de los sentidos humanos y de formación de nuestra cultura visual. La escenografía es diseñada y producida más allá de sus referenciales históricos, en respuesta a las demandas representativas, instituyendo códigos propios –visuales y espaciales. De este modo, la construcción del sentido abarca conceptos estéticos, perceptivos y psicológicos que evolucionan según la sociedad en la que se inserta<sup>112</sup>.

La percepción visual puede ser definida como la sensación interior de conocimiento aparente que resulta de un estímulo luminoso registrado en nuestros ojos; sin embargo, esta interpretación es individualizada. El debate sobre la percepción se situó a principios del siglo XX en torno a dos posiciones distintas: los que defendían que ya se nace con los mecanismos de interpretación (el ser humano percibe significados, por tanto, formas significantes) y los que consideraban que esos mecanismos se adquieren con el uso y la experiencia (la interpretación de los signos sería un comportamiento aprendido)<sup>113</sup>.

Frente a estas dos tendencias –percepción y experiencia– a partir de la fenomenología, se crea la escuela alemana de la *Gestalt*<sup>114</sup> *Psychologie* de estudio y teoría de las formas. La ruptura con la tendencia anterior se centró en la aplicación de una metodología científica de integración, en lugar de un estudio sistemático y de detalles aislados. Una de las consecuencias fueron las llamadas leyes perceptivas de la Gestalt y sus axiomas, como el famoso: “el todo es más que la suma de sus partes”<sup>115</sup>. Para la Gestalt, la mente configura, a través de ciertas leyes, los elementos que le llegan a través de los canales sensoriales (percepción) o de la memoria (pensamiento, inteligencia y lógica).

Los estudios y experimentaciones gestálticos formularon teorías acerca de la percepción y la memoria, el intelecto y el lenguaje, la conducta exploratoria y el aprendizaje dentro del individuo y su relación

---

<sup>112</sup> URSSI, Nelson José. *A linguagem cenográfica*. São Paulo: Depart. Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2006. (Tesis de máster). p.82.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p.86-88.

<sup>114</sup> El término *Gestalt* proviene del alemán y fue introducido por primera vez por el filósofo austríaco Christian von Ehrenfels. Su traducción es ambigua, aunque generalmente se entiende como “forma”, “figura”, “configuración” o, incluso, “estructura” o “creación”.

<sup>115</sup> Esta teoría pretende demostrar que nuestras estructuras mentales perciben totalidades, fenómenos enteros y estructurados, indisociables del conjunto en el que se insertan y sin el que nada significan.

con un cuerpo social. Según una concepción de la Gestalt, hoy ya generalizada en la psicología y en la neurología, lo que ocurre en el cerebro no es idéntico a lo que sucede en la retina. La excitación cerebral no se da en puntos aislados, sino por extensión<sup>116</sup>. La percepción visual, tanto de la forma como del espacio, ocurre en un proceso instantáneo de asociación de varias sensaciones, construyendo la visión como percepción del mundo exterior de manera global y unificada. El reconocimiento de la estructura de un lenguaje visual específico se hace a través del análisis de cada elemento visual en particular. La percepción del espacio escénico prescinde de la fundamentación estética y funcional a través de los elementos visuales básicos, relacionándolos con otros elementos más complejos que predominan en la creación y producción del espectáculo. El espacio escénico, así como la arquitectura y la escultura, se presenta como el espacio idóneo para múltiples experimentaciones entre elementos visuales, proporcionando al escenógrafo una gran libertad y diversidad en sus composiciones y creaciones<sup>117</sup>.

Em todo esforço compositivo, as técnicas visuais sobrepõem-se ao significado e o reforçam; em conjunto, oferecem ao artista e ao leigo os meios mais eficazes de criar e compreender a comunicação visual expressiva, na busca de uma linguagem visual universal<sup>118</sup>.

Según el estudioso del arte y de su relación con la psicología, E. H. Gombrich, producir e interpretar arte consiste en crear y percibir orden y significado. Cultura, conocimiento, deseo y experiencia del ser humano determinan la capacidad de aprehensión del fenómeno artístico. Así, la percepción y la experiencia del observador-espectador, mediadoras del proceso de aprehensión de significantes y significados, son esenciales al resultado de la obra de arte<sup>119</sup>.

En el caso de la tesis, hablamos de *texto espectacular*, refiriéndonos al conjunto sincrético, integrado y significativo de signos, códigos y sistemas de significación de la puesta en escena. De este modo, se puede decir que el texto espectacular está formado por subtextos parciales que, además del texto dramático, comprenden un complejo conjunto organizado de elementos expresivos otros, conformando un *corpus* intertextual de lectura. A pesar de la heterogeneidad signíca, ese *corpus* converge en simultaneidad hacia un sentido y propicia al espectador una lectura<sup>120</sup>. En palabras de Umberto Eco, "o teatro é o lugar de condensação e convergência de 'semióticas diversas'"<sup>121</sup>.

<sup>116</sup> Cf.: GOMES FILHO, João. *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma*. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

<sup>117</sup> URSSI, Op. cit., 2006, p.86-88.

<sup>118</sup> DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p.160.

<sup>119</sup> Cf.: GOMBRICH, Ernst H. *Arte e Ilusão* (1960). Barcelona: Debate, 2003. GOMBRICH, Ernst H. *El sentido de Orden* (1979). Barcelona: Debate, 2004. GOMBRICH, Ernst H. *Arte, percepción y realidad* (1996). Barcelona: Paidós, 2007.

<sup>120</sup> Aunque a veces puede haber aparentes contradicciones, divergencias, ironías, como es el caso del Teatro del Absurdo.

<sup>121</sup> ECO, Umberto. A semiologia dá um salto de quantidade. p.14-22. En: GUINSBURG, COELHO NETTO, CARDOSO, Op. cit., 1988, p.18.



## 2.4. Interrelaciones entre Teatro y Arquitectura

Teatre i arquitectura no són móns independents sinó que estan estretament relacionats.  
Antoni Ramon Graells<sup>122</sup>.

El teatro es una realidad efímera y dinámica; por otra parte, la arquitectura es duradera y estática. Así, la relación entre Teatro y Arquitectura no siempre es obvia, puesto que a la permanencia de la arquitectura se contraponen la inmediatez y la fluida problemática del teatro. No obstante, el teatro determina, en cada momento, su espacio propio. Es decir, no es la arquitectura la que determina el espacio del teatro, sino que es cada época, cada sociedad y cultura, cada espectáculo y dramaturgia, la que halla su lugar, como medio de expresión de sus valores fundamentales y reflejo de sí misma, de su lógica interna. Veinticinco siglos de Historia documentan esta aseveración y atestan aun el particular carácter de experiencia de integración entre ambas especialidades artísticas. Trabajar en la frontera entre dos áreas a primera vista dispares como la Arquitectura y el Teatro constituye una labor compleja. Como se verá a continuación, tal distinción es tan sólo aparente, puesto que en realidad son dos campos afines. Es irrefutable que ambas poseen puntos comunes que revelan su intrínseca proximidad, como el espacio.

Entender la praxis teatral tiene estrecha relación con el lugar donde se concreta la obra. El espectáculo teatral se vincula tanto con la arquitectura, el espacio teatral y el espacio escénico como con un determinado contexto sociocultural, que refleja sus necesidades y tradiciones. La arquitectura "tiene valor en cuanto representa los sistemas de vida, las costumbres, las organizaciones sociales, las aspiraciones de los distintos pueblos en las diversas épocas"<sup>123</sup>. En el desarrollo de la arquitectura de un pueblo se reflejan sus formas de pensar y su manera de ser, con sus características materiales, temores y anhelos<sup>124</sup>, así a partir del análisis de la arquitectura es posible entender quien la creó.

En esta misma línea, en diálogo con la historia de las artes y de la arquitectura, se observa que el espacio teatral refleja en su estructura los requerimientos y usos sociales. La implantación de un lugar teatral –ya sea un edificio o no– se rige por factores históricos y urbanos, además de presentar valores etnológicos y sociológicos, según su relación de uso, ocupación y organización. También los universos sensoriales adquieren significados distintos según la cultura específica en la que se instalan.

El espacio –y sobre todo el espacio interior– será tratado y analizado en la tesis como la principal característica de la Arquitectura<sup>125</sup>. Aunque ese criterio no sea del todo apropiado para todas las

---

<sup>122</sup> RAMON GRAELLS, *Espai escènic, arquitectura*. En: ROQUETA MATÍAS; FORT MIR, Op. cit., 1999, p.105.

<sup>123</sup> ZEVI, Bruno. *Architecture in nuce* (Una definición de arquitectura). Trad. Rafael Moneo. Madrid: Ed. Aguilar, 1971. p.23.

<sup>124</sup> GUSSINYER I ALFONSO, Jordi. Notas para el concepto de espacio en la arquitectura precolombina de Mesoamérica. p.183-230. En: *Boletín americanista*. Nº42-43. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1992. Disponible en: <<http://www.raco.cat/index.php/boletinamericanista/article/viewFile/98594/166179>>. Consultado en: diciembre 2011.

<sup>125</sup> Siguiendo una tradición milenaria en Europa, para Bruno Zevi, sin espacio cubierto y limitado no existe la arquitectura. Para Sigfried Giedion, sin embargo, después de las eras del espacio exterior y del interior, la arquitectura moderna eliminó las fronteras entre los espacios, incorporando transparencias, luminosidades y relaciones entre interior y exterior nunca antes experimentadas. Cf.: GIEDION, Sigfried. *La Arquitectura*

sociedades y culturas, es la concepción hegemónica para nuestra tradición occidental. Si a través de la arquitectura y de los componentes que la configuran, los pueblos expresan su propia idiosincrasia, su forma de ser y de pensar, no todos responden a un mismo criterio:

Para unos como, por ejemplo, los mal llamados primitivos es, en muchas ocasiones, el color; otras veces es la superficie, como ocurre con el pueblo hindú. Entre las civilizaciones de primera generación, como las denomina A. J. Toynbee, es el volumen, el semblante exterior, el espacio envolvente el elemento arquitectónico que prevalece. Otras veces son las proporciones, como es posible observar en la arquitectura del Renacimiento<sup>126</sup>.

Aunque hay teorías de la arquitectura que entienden la "masa" como principal elemento de la concepción arquitectónica, mientras otras hablan de "llenos y vacíos" o de "volumen", en la tesis trataremos la Arquitectura como campo que prioriza el concepto del "espacio". El historiador del arte austrohúngaro, Alois Riegl, fue probablemente el primero que insistió en la idea del espacio como elemento fundamental de la arquitectura: "desde el primer despertar de la civilización humana la mirada de toda arquitectura que está por encima de la creación de un simple signo, ¿caso no se ha dirigido hacia la figuración del espacio?"<sup>127</sup> Detrás de él, muchos, como Sigfried Giedion, Bruno Zevi, Giulio Carlo Argan o Christian Norberg-Schulz, siguieron sus pasos:

La experiencia del espacio interno es el fenómeno peculiar de la arquitectura, el que define y consolida los contenidos sociales los instrumentos técnicos y los valores expresivos cualesquiera que sean, de la poesía a la prosa, de lo hermoso a lo horrendo; el espacio interior, es por tanto, el 'lugar' donde se dan cita y se cualifican todas las manifestaciones de la arquitectura<sup>128</sup>.

Si la arquitectura tiene el "monopolio del espacio"<sup>129</sup>, como afirma Geoffrey Scott, es porque éste es su elemento más intrínseco. Como arte y técnica de diseñar y construir ambientes y edificios desde el punto de vista utilitario, la arquitectura ineludiblemente pasa por el proceso de manipular y crear un espacio a través de su delimitación, de su cierre y protección. En realidad, la arquitectura nace de esa necesidad, aunque a nivel estético el arquitecto tiene una intención plástica<sup>130</sup> y modela el espacio como un escultor la arcilla, lo dibuja como obra de arte. No obstante, la gran diferencia entre el arquitecto y el escultor o pintor, o bien entre la arquitectura y las otras artes (escultura y artes plásticas, por ejemplo) reside en el hecho de que ese espacio construido es un espacio experimentado, un espacio de relación que gana vida cuando es utilizado, vivido.

Especialmente, la arquitectura representa un grado de complejidad mayor que el de la escultura, en tanto que posibilita una percepción tridimensional más rica en matices, permite una lectura interior complementaria de la exterior y provee de elementos – escaleras, pisos, ventanas– que, formando parte de ella, aumentan las perspectivas desde las que puede ser apprehendida<sup>131</sup>.

---

*Fenómeno de Transición. Las Tres Edades del Espacio en Arquitectura.* Prólogo de Josep Muntanola. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

<sup>126</sup> GUSSINYER I ALFONSO, Notas para el concepto de espacio en la arquitectura precolombina de mesoamérica. En: Op. cit., 1992, p.183.

<sup>127</sup> Alois Riegl (1912) citado en: ZEVI, Bruno. *Saber ver la arquitectura*. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p.46.

<sup>129</sup> SCOTT, Geoffrey. *L'architettura dell'umanesimo*. Bari: Laterza, 1939. p.146-147.

<sup>130</sup> ZEVI, Op. cit., 1998, p.186.

<sup>131</sup> TORRIJOS, El espacio como producto de consumo estético. En: FERNÁNDEZ ARENAS, Op. cit., 1988, p.29.

Que el espacio, el vacío, la “nada”, sea el protagonista de la arquitectura, en el fondo resulta natural, visto que la arquitectura no es tan sólo arte, ni sólo imagen reflejada de una sociedad y cultura, de una vida histórica o personal. El carácter propio de la arquitectura, que la distingue de las demás actividades artísticas, se halla en la actuación por medio de un “vocabulario tridimensional que involucra al hombre”<sup>132</sup>. La arquitectura no es el simple resultado de sus características físicas, de la relación y proporción entre sus dimensiones, sino que dimana “del vacío, del espacio envuelto, del espacio interior, en el cual los hombres viven y se mueven”<sup>133</sup>. Así, como puntualiza Bruno Zevi, la arquitectura es también y primordialmente “el ambiente, la escena en la cual se desarrolla nuestra vida”<sup>134</sup>. Aunque no sea visible ni tangible, el espacio sí puede ser moldeable. “El espacio es un ‘nada’ –la pura negación de lo que es sólido– y por eso lo ignoramos. (...) Aunque podamos ignorarlo, el espacio actúa sobre nosotros y puede dominar nuestro espíritu”<sup>135</sup>. Es decir, la manera de manejar el espacio arquitectónico, concebirlo, utilizarlo, aprovecharlo o valerse de él influye en la conducta humana<sup>136</sup>.

La arquitectura puede ser analizada desde muchos puntos de vista: técnico, constructivo, funcional o económico. También se puede considerar su calidad artística –que hace de la construcción una obra de arquitectura– y aun como hecho social<sup>137</sup>. Desde esta perspectiva, es fundamental conocer el modo cómo la arquitectura aúna los diversos recursos espaciales y plásticos, la escala y la relación con el entorno, pero, sobre todo, cómo se da la relación con el hombre, el usuario. La arquitectura no termina con el proyecto, con una obra edificada, sino que se construye también con el uso y los acontecimientos que albergan: es a través de la vivencia humana que adquiere sentido.

Giulio Carlo Argan comenta que “são os homens que atribuem valor às pedras [...]”. Devemos, portanto, levar em conta, não o valor em si, mas a atribuição de valor, não importa quem a faça e a que título seja feita. De fato, o valor de uma cidade é o que lhe é atribuído por toda a comunidade”<sup>138</sup>. En este sentido, la tesis concuerda con la concepción ya ampliamente aceptada de que la arquitectura no es sólo un “espacio construido” sino también un “espacio ocupado”, un “espacio vivido”, que incluye las relaciones con el cuerpo humano, con otras personas y objetos, con las sensaciones, texturas, colores, sonidos, olores, etc. El espacio debe ser entendido no como un concepto abstracto, sino como “el significado que adquieren un conjunto de dimensiones en las que se vive; dimensiones que condicionan, en función de sus características, la forma de vivir que se produce en su interior”<sup>139</sup>. Insertado en la cultura, el espacio que nos interesa no es un espacio natural, material, físico, sino un espacio transformado por el uso, un espacio simbólico. De este modo, el placer que recibimos de la arquitectura, proviene en gran medida del espacio, que actúa sobre

---

<sup>132</sup> ZEVİ, Op. cit., 1998, p.20.

<sup>133</sup> Ibídem, p.20

<sup>134</sup> Ibídem, p.31-32.

<sup>135</sup> Ibídem, p.186.

<sup>136</sup> GUSSINYER I ALFONSO, Notas para el concepto de espacio en la arquitectura precolombina de mesoamérica. En: Op. cit., 1992, p.185.

<sup>137</sup> TODESCHI, Enrico. *Teoría de la arquitectura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1962. p.197.

<sup>138</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p.228.

<sup>139</sup> TORRIJOS, El espacio como producto de consumo estético. En: FERNÁNDEZ ARENAS, Op. cit., 1988. p.20.

nuestro espíritu. El arte del espacio, puede ser definido como "la programación por parte de un artista creador, con finalidad estética, de una serie de acontecimientos que afectan sensorialmente al ser perceptivo, positiva o negativamente, por el placer o por el desagrado, en un desarrollo espacio-temporal, el del recorrido"<sup>140</sup>.

Sin embargo, cabe considerar que la experiencia espacial es un concepto relativamente nuevo, que opera y altera la relación entre el sujeto y su entorno. Dicho de otro modo, al analizar la relación entre Arquitectura y Teatro, deberían considerarse no sólo las características materiales, sino también las múltiples relaciones y significados que están en juego en el espacio del espectáculo. A partir de las experiencias e interpretaciones observadas y calificadas, el espacio arquitectónico se libera del armazón rígido y estereotipado que lo inmovilizaba hace unas décadas. En la actualidad el concepto de espacio arquitectónico se diversifica, ampliando sus intenciones y funciones, sus realidades y posibilidades en íntima conexión con el mismo hecho arquitectónico, hacia un "arte del espacio, arte del tiempo, espacio-tiempo"<sup>141</sup>.

El espacio escénico no existe, por tanto, como una labor artística autónoma, pues es incompleto hasta que en él se desarrolle la acción del actor, en presencia del espectador. La arquitectura, aun antes de conformar el espacio escénico, sirve como un elemento que auxilia el actor en la construcción del personaje. Antes de la puesta en escena, hay una "puesta en espacio", cuando los actores se mueven, se relacionan unos con otros y dibujan un espacio de actuación<sup>142</sup>. De modo análogo, la arquitectura también sirve de soporte para que el individuo se torne sujeto de nuestra sociedad. En ambos casos, tanto en la Arquitectura como en el Teatro, se demanda la participación activa de los implicados en el proceso de construcción de una subjetividad, donde cada individuo asume su rol, como espectador y personaje. El individuo abandona el papel contemplativo y exterior a la acción, en favor de un sujeto participativo e incluido en el espectáculo teatral.

Como sugiere el arquitecto y teórico Bernard Tschumi, la arquitectura no se ocupa sólo de la construcción de espacios, sino que diseña y crea lugares donde algo nuevo puede ocurrir, relacionando espacio, acontecimiento y movimiento<sup>143</sup>. En el teatro, la dramaturgia no se refiere simplemente a la formación de significados, sino que actúa como un facilitador del proceso de recepción e interpretación. La dramaturgia prepara el terreno de la imaginación, para el ensueño. De este modo, tanto Arquitectura como Teatro se interrelacionan, ocupan "um espaço entre a elocução e a reflexão; um espaço entre a praticidade e a conceituação"<sup>144</sup>.

---

<sup>140</sup> MOLES, A. ROHMER, E. *Psicología del espacio*. Madrid: Ricardo Aguilera, 1972. p.144. Citado en: TORRIJOS, El espacio como producto de consumo estético. En: FERNÁNDEZ ARENAS, Op. cit., 1988. p.24.

<sup>141</sup> ZEVI, Op. cit., 1971, p.47.

<sup>142</sup> En ese momento, cuando lo hay, el texto es proyectado y adquiere "una dimensión espacial, una densidad, una fluidez". ZARAGOZA, Op. cit., 2003, p.23.

<sup>143</sup> TSCHUMI, Bernard. *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial, 1999. TSCHUMI, Bernard, CHENG, Irene (eds.). *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*. New York: Monacelli/ Columbia Books of Architecture, 2003.

<sup>144</sup> BEHRNDT, Synne; TURNER, Cathly. *Dramaturgia e Arquitetura; uma experiência de "cruzamento" de disciplinas*. Disponible en: <<http://expandeddramaturgies.com>>. Consultado en: diciembre 2010.

En este sentido, diversos directores<sup>145</sup> han señalado que la praxis teatral debe estar marcada por una interdisciplinariedad cada vez mayor del director de escena, capaz de conocer las diversas disciplinas en torno de la arquitectura, así como el arquitecto-escenógrafo debe entender de dramaturgia y el autor dramático debe comprender la escena. Para avanzar en la producción del conocimiento en este tema, es necesario entender que la complejidad de estas interrelaciones forma parte indisociable del rico y complejo trabajo del profesional arquitecto-escenógrafo.

## 2.5. La cultura en la sociedad del espectáculo

El fin no es nada, el desarrollo es todo. El espectáculo no quiere llegar a ninguna parte que no sea a sí mismo. Guy Debord<sup>146</sup>.

Sin pretender tratar extensamente el tema, buscamos aquí entender la cuestión de la sociedad contemporánea en su interrelación con el teatro y la arquitectura –en tanto aparato espacial del fenómeno teatral. La evolución por la que pasó el teatro occidental lo ha conducido hasta la contemporánea *sociedad del espectáculo*<sup>147</sup>. En ese transcurso fueron cruciales los cambios de los dos últimos siglos. El siglo XIX, muchas veces considerado el de las grandes revoluciones, conllevó modificaciones importantes en la vida diaria y en la sociedad en general. Aliada a las investigaciones históricas y al impulso de la curiosidad científica, una serie de avances tecnológicos acarrió la aceleración de la vida cotidiana y transformaciones en la estructura de la sociedad. La influencia de ideas de pensadores dispuestos a alejarse del conformismo intelectual y político también creó una nueva actitud en relación a la sociedad<sup>148</sup>. El siglo XX siguió en la misma línea: ya en sus primeras décadas, el progreso tecnológico de la sociedad alcanzó proporciones inéditas, forjando un mundo en el que la técnica jugaría un papel preponderante. Al lado de la incansable búsqueda de novedad e innovación, se definía una ideología de fe ciega en el progreso, visto como transformador, ilimitado e ineludible.

Reflejando los cambios culturales, sociales y tecnológicos, el arte pasó por un momento decisivo, y las vanguardias representaron la innovación más profunda. La exaltación de la máquina, de la técnica, del movimiento y el entusiasmo por el progreso industrial fueron sucedidos por la toma de consciencia de esa transformación. Las vanguardias artísticas se formaron junto con el movimiento modernista, planteando cambios en las formas y finalidades del arte<sup>149</sup>. Tras la Segunda Guerra Mundial, y en menos de tres décadas, Europa fue reconstruida y Occidente se reorganizó en un nuevo modelo

<sup>145</sup> Peter Brook dice acerca del espacio teatral: "(...) não é uma questão de construções boas ou más. Um lugar lindo talvez nunca provoque explosões de vida; enquanto que um salão qualquer pode ser um lugar muito vivo. Este é o mistério do teatro, mas na compreensão desse mistério está a única possibilidade de organizá-lo como ciência". BROOK, Op. cit., 2001, p.65. Años antes, también Adolphe Appia ya definía que una acción en relación con una arquitectura debería bastar para crear obras maestras: "Si los directores de escena supiesen lo que es un drama, si los autores dramáticos supiesen lo que es un escenario..." Jacques Copeau citado en: HORMIGÓN, Op. cit., 1970, p.28.

<sup>146</sup> DEBORD, Op. cit., 1999, p.72.

<sup>147</sup> Cf.: Ibídem.

<sup>148</sup> Pensadores como Darwin, Marx, Nietzsche o Freud.

<sup>149</sup> Cf.: ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno*. Madrid: Ediciones AKAL, 1998.

social, altamente complejo, interdependiente, digital y mediado por la información. Las nociones de espacio, tiempo y presencia se han visto alteradas y conceptos antes claramente antagónicos –como la dualidad entre lo real y lo ficcional– ahora se mezclan.

Una nueva sociedad y cultura nacieron a partir de la revolución ocurrida principalmente en los años sesenta. A nivel mundial se vivió una serie de cambios políticos<sup>150</sup>, sociales y culturales<sup>151</sup> que llevaron al cuestionamiento del sistema vigente:

Presencia fundamental y poder de los *mass media*, conclusión de la Guerra Fría, ruptura de los dos bloques Oriente-Occidente, fin de las ideologías, llegada del pensamiento postmoderno, triunfo de la política neoliberal, concepto capitalista del crecimiento infinito y, por ende, muerte del arte, al menos, en el sentido en que históricamente se venía entendiendo<sup>152</sup>.

La publicación de *La société du spectacle* (1967), justo un año antes del Mayo de 1968, marcaría época al describir el ambiente y prever acontecimientos inminentes. En su ensayo, Guy Debord explica la complejidad y contradicciones de la sociedad contemporánea, permeada por las ideas utópicas y nihilistas de los situacionistas, y por la respuesta social a una necesaria superación de los límites físicos y financieros de reproducción del capital, que implicó a nuevos sujetos políticos y culturales<sup>153</sup>.

En el primer capítulo, Debord expresa la separación y la parcialidad que caracterizan el espectáculo, definido como un objeto de contemplación autónomo, un engaño de la sociedad alienada que *se representa* delante del mundo, en un discurso unilateral del poder sobre sí mismo. Así, el espectáculo es “la escisión perfecta en el interior del hombre”<sup>154</sup> y de la sociedad, pues “el origen del espectáculo es la pérdida de unidad del mundo”<sup>155</sup>. Años más tarde, Eduardo Subirats complementaría la idea de espectáculo como algo que se vincula a la teoría sobre los efectos fetichistas de la producción de mercancías y de la alienación de la consciencia en las sociedades capitalistas modernas desarrollada por Marx y la teoría crítica marxista<sup>156</sup>.

Debord traza el desarrollo de una sociedad moderna en la que “todo lo que una vez fue vivido directamente se ha convertido en una mera representación”<sup>157</sup>, y el ser humano, sujeto de la Historia, transformado en mero espectador. Ahí se genera el sentimiento de imposibilidad del individuo de interferir y modificar el desarrollo de la Historia, incluso de su propia historia, y, consecuentemente, la

---

<sup>150</sup> Desde el punto de vista político, los movimientos izquierdistas en Latinoamérica y la guerra de Vietnam generaron un movimiento de rechazo al imperialismo; la dominación europea y estadounidense sobre los territorios coloniales o recientemente independizados fue puesta en jaque.

<sup>151</sup> En ese contexto, los jóvenes y estudiantes luchaban por su reconocimiento como sujeto político y actor social, a través de las subculturas juveniles nacidas dentro de movimientos contraculturales como la cultura *underground* y los movimientos *beatnik* e *hippie*. El movimiento pacifista, la liberación sexual y la lucha por los derechos civiles también ganaban visibilidad. Estrategias de fusión entre economía, tecnología, información y cultura surgieron con la sociedad de consumo, la cultura de masas, los medios de información de masa y de comunicación a distancia.

<sup>152</sup> OLIVA, Op. cit., 2004, p.22.

<sup>153</sup> Al marxismo tradicional se oponía la nueva generación de izquierdas anárquica y no violenta, radical y utópica, fascinada por el Oriente y sexualmente liberada.

<sup>154</sup> DEBORD, Op. cit., 1999, p.44.

<sup>155</sup> *Ibidem*, p.48.

<sup>156</sup> SUBIRATS, Eduardo. *La linterna mágica*. Madrid: Siruela, 1997. p.123.

<sup>157</sup> DEBORD, Op. cit., 1999, p.49.

pasividad posmoderna. La vida social auténtica se ha sustituido por su imagen representada: el espectáculo es la imagen invertida de la sociedad en la cual las relaciones entre mercancías han suplantado las relaciones entre la gente (la declinación de *ser* en *tener*), donde la identificación pasiva con el espectáculo suplanta la actividad genuina (la declinación de *tener* en simplemente *parecer*). "El espectáculo no es una colección de imágenes; en cambio, es una relación social entre la gente que es mediada por imágenes"<sup>158</sup>.

El pensador francés aún señala que hay un lenguaje común que se ha perdido con la progresiva independencia del arte moderno. Sin embargo, destaca la necesidad de reunir en la praxis, la actividad y su lenguaje<sup>159</sup>. Así, sólo con la revisión y recuperación de un lenguaje que hable en el presente será posible vencer la pasividad y alienación de la sociedad contemporánea, reapropiándose de las riendas de la Historia.

En los sesenta se sentía la urgencia de una ruptura con los valores vigentes, la necesidad de un cambio de dirección futura. "Es planteja una nova llibertat d'expressió, tant en les institucions com en els distints gèneres artístics. L'art es barreja cada cop més amb la política, en la il·lusió de canviar les estructures de poder i les dinàmiques socials"<sup>160</sup>. La crítica y el rechazo a las instituciones y al sistema desconectado de su tiempo se observó en varios ámbitos de la sociedad y en diversas partes del mundo. La urgencia de un cambio social y cultural se impuso y el espíritu revolucionario se cristalizó en el Mayo de 1968 en París. En sus diversas manifestaciones e insurgencias, los nuevos actores sociales ganaron las calles, las universidades, las fábricas y también los teatros, en una revolución simbólica:

Les manifestacions del Maig del 68, viscudes en diferents llocs simbòlics de París, carregaven contra un sistema de relacions culturals i socials obsoletes; contra les institucions i els models d'associació; contra el llenguatge i els sistemes de representació. S'obrien perspectives fins aleshores prohibides, però la realitat amb la qual se somniava era encara quelcom de desconegut i il·lusori<sup>161</sup>.

Los sesenta-setenta fueron los años de la revolución sexual, del uso de las drogas y de los movimientos comunitarios, pacifista y antibelicista, anarquista, feminista, ecologista, hippie. Florecieron los movimientos sociales no vinculados a clases socioeconómicas, sino a cuestiones de raza, género, religión y nacionalidad. El discurso estructuralista cedió paso al post-estructuralismo y a los discursos de las alteridades y de afirmación cultural de los diferentes sujetos, originando los "Estudios culturales". Un tiempo de crisis que afectó los valores, las instituciones, las relaciones sociopolíticas, los sistemas de lenguaje, los procesos creativos. Una crisis marcada por el descrédito de la racionalidad moderna<sup>162</sup> y –paradójicamente– por una esperanza revolucionaria<sup>163</sup>. En ese nuevo

---

<sup>158</sup> Ibídem, p.55.

<sup>159</sup> DEBORD, Op. cit., 1999, p.155.

<sup>160</sup> CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.111.

<sup>161</sup> CERTEAU, Une révolution symbolique. Citado en: CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.137.

<sup>162</sup> La modernidad se caracteriza por la aparición de nuevos mitos que no son más que mitos del pasado sobre el futuro: utopías sociales que traen del porvenir el sentido del presente. Éstos representan el progreso tal y como se concebía hasta los años cincuenta –concepción evidentemente sostenida por las conquistas de la ciencia y de la técnica, y por la certeza que con el final de la segunda guerra mundial las fuerzas del bien habían vencido

contexto cultural, el campo del lenguaje y del arte se expandió, con la descolonización de los sentidos y la liberación de los elementos de mediación y representación<sup>164</sup>.

La transformación ocurrida en los medios de producción, incorporando el encadenamiento, la edición, la ampliación, la yuxtaposición y la fragmentación, tendría el correlato de la transformación de la percepción en la modernidad, caracterizada por la extensiva y excesiva presencia de estímulos emitidos por la vida cotidiana y la incapacidad del ser humano de guardar registros de esos acontecimientos; es decir, por la imposibilidad de la experiencia auténtica<sup>165</sup>. En la década de treinta, Walter Benjamin ya notaba el nacimiento de esa sociedad del espectáculo: "La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden"<sup>166</sup>.

Benjamin apostaba por la emancipación del ser humano, por la posibilidad de, a través de las operaciones realizadas sobre las informaciones relacionadas con los medios de reproductibilidad técnica, llevar el hombre a recomponer la conexión entre los hechos ocurridos, la reflexión sobre ellos y sobre su propia condición y existencia. Por otra parte, esa posibilidad revolucionaria que vislumbraba Benjamin fue vehementemente criticada por Adorno y Horkheimer<sup>167</sup>. Éstos veían la clara conformación de una industria cultural que abarcaba el ocio y el imaginario colectivo, creando necesidades dirigidas al consumo de bienes producidos por el propio sistema. Esa noción de *industria cultural* demarcaba ya un campo de relaciones que rigen las esferas de la producción y de la percepción bajo el régimen del capital, como apunta para todo un horizonte de deslizamientos de la noción de experiencia hacia una amplia gama de oportunidades producidas y dirigidas al consumo<sup>168</sup>.

En el contexto de la cultura contemporánea, la transformación en los medios de producción y en la percepción, así como los polos apuntados por Benjamin (espacio, tiempo y modo de presentación) aún se mantienen válidos y decisivos en la comprensión y problematización tanto de los cambios ocurridos en la recepción de la obra de arte –en concreto en el caso del teatro– como en la noción de experiencia, en tanto asociada a la actual sociedad capitalista de consumo, potenciada por la omnipresencia de los sistemas digitales de información.

---

definitivamente a las 'fuerzas del mal'. Pero esta idea de progreso, surgida en los siglos XVIII y XIX, se va descomponiendo en la segunda mitad del siglo XX. Las evidencias de la historia y las desilusiones de la actualidad producirán un segundo desencanto del mundo; se constatan que los mitos del futuro también eran ilusiones. El filósofo Jean-François Lyotard se refirió al tema como el "fin de los grandes relatos". Cf.: LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1987.

<sup>163</sup> CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.161, p.517.

<sup>164</sup> SPERLING, David Moreno. *Espaço e evento: considerações críticas sobre a arquitetura contemporânea*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo: 2008. (Tesis de doctorado). p.76.

<sup>165</sup> Ibídem, p.78.

<sup>166</sup> BENJAMIN, Op. cit., 1982, p.57.

<sup>167</sup> Cf.: HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

<sup>168</sup> SPERLING, Op. cit., 2008, p.80-81.



Como ya reflexionaba Benjamin, la noción de “experiencia” estaba vinculada a la tradición, a un “hacer”, a la posibilidad de comprensión total de los hechos, a un conjunto de percepciones y reflexiones asimiladas que pueden volver a ser aplicadas en la praxis vital. Para Benjamin, la imposibilidad de la experiencia auténtica cede lugar a la barbarie que fomenta la ilusoria creación a partir de tabla rasa<sup>169</sup>, armado solamente del deseo de lo “actual”. A esta nueva condición de degradación de la experiencia, de incapacidad de retener y sedimentar lo que ocurre, el autor la llamó “vivencia”, caracterizada por lo fugaz, por lo inmediato y por lo individual. Para el sujeto, la vivencia es algo exterior a él, no es algo que le pasa<sup>170</sup>.

Velocidade, aceleração, fugacidade, efemeridade, excesso (de estímulo, mobilidade, informação, opinião e atividade), obsessão pela substituição, novidade e instantaneidade, são os dados que desenhavam continuamente a paisagem horizontal em que conexão e memória dizem respeito apenas a uma operação de presentificação, na qual algo excita, mas não deixa vestígio –é necessário deixar o vazio para outro fugaz preenchimento<sup>171</sup>.

Como puntualiza David Sperling, esta serie de sustantivos caracteriza el mundo contemporáneo y la sociedad del espectáculo. Aunque una observación detenida revela similitudes con las vanguardias históricas del principio del siglo pasado –sobre todo con el futurismo–, muchas de sus características son realmente nuevas (lo digital, lo virtual) y se deben al surgimiento de tecnologías tales como Internet. El autor destaca que es necesaria una desaceleración del ritmo de vida, la interrupción de esa dinámica, pues sólo por medio de la desautomatización de la percepción y de la acción es posible la experiencia verdadera: que algo ocurra y realmente nos “toque”<sup>172</sup>.

Ese nuevo contexto cultural crea un nuevo sujeto, que se construye a medida que elige su estilo de vida y, en consecuencia de fluidez e inestabilidad, responde adecuadamente a la moda y a cambios de todo tipo. Así, se tiene como precepto optar por la experimentación contra la tradición, la innovación contra la convención, la creación contra la producción, la participación contra la pasividad, lo temporal contra lo permanente, la espontaneidad contra la reflexión, la terapia contra la ideología, la ficción contra la realidad. Para ese nuevo sujeto, términos como “experimentación”, “creatividad”, “participación”, “espontaneidad”, “ideología” y “realidad” tienen sus sentidos resemantizados<sup>173</sup>.

---

<sup>169</sup> BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. p.114-119. En: *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.115.

<sup>170</sup> SPERLING, Op. cit., 2008, p.77.

<sup>171</sup> *Ibidem*, p.82, p.83.

<sup>172</sup> *Ibidem*, p.83-84. “A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço”. BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. En: *Revista Brasileira de Educação*. Jan/Fev/Mar/Abr 2002, nº19. p.24. (Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas, publicada originalmente em julho de 2001 por Leituras SME). Disponível en: <<http://www.anped.org.br/rbe19/03-bondia.pdf>>. Consultado en: diciembre 2012.

<sup>173</sup> RIFKIN, Jeremy. *A era do acesso*. São Paulo: Pearson Education do Brasil, 2001. p.153-154. Citado en: SPERLING, Op. cit., 2008, p.84.

En *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1979)<sup>174</sup>, François Lyotard analiza la epistemología de la cultura posmoderna –término introducido por él en filosofía– como el final de las “grandes narrativas” o metanarrativas, tales como la Ilustración y el Marxismo. El filósofo francés también expone que la sociedad y sus contextos de información y comunicación generan la necesidad de elaborar nuevas formas de construcción del conocimiento, puesto que la ciencia actual –con el progreso tecnológico, los medios de comunicación de masas e informática– ha destruido sus propias metanarrativas totalizadoras, basadas en el racionalismo, el funcionalismo, o la productividad. A partir de ahí, en el ámbito de la cultura y desde el pluralismo de las sociedades contemporáneas, se gesta un nuevo paradigma cultural. Las nuevas subculturas surgen por el fracaso de los grandes relatos que movilizaron la modernidad. Los nuevos sujetos históricos se originan por el desencanto ante conceptos antes tan sólidos y convincentes, como el progreso, la racionalidad, la verdad, la justicia y la libertad. Lyotard afirma que, para la sensibilidad estética de la sociedad contemporánea, lo sublime está condicionado por “lo nuevo y lo intenso, aunque sólo sea instantáneo, ficticio, y en un mundo paralelo”<sup>175</sup>. La explosión de la tecnología de información –en particular, cybercultura y realidad virtual– ha aumentado un sentido de la diversificación posible de la experiencia.

En la cultura contemporánea, con los avances en la comunicación e informatización, el “simulacro” viene afirmándose en detrimento de lo real y de lo cotidiano, cada vez más banalizados. Ese término, propuesto por el filósofo y sociólogo francés Jean Baudrillard en *Simulacres et Simulation* (1978)<sup>176</sup>, representa la superación de la lógica marxista de la producción por el mundo posmoderno, donde el vínculo con la realidad se da a través de un mundo teatralizado de la “hiperrealidad”<sup>177</sup>, dominado por un juego libre de signos, donde la consciencia ya no distingue los límites entre lo real y lo virtual. Los signos teatrales parecen “opacos” para unos y otros porque, paradójicamente, se han vuelto tan transparentes que han perdido prácticamente su función representacional. Como diría Baudrillard, la realidad desplazada, ha sido “liquidada” a favor de la ilusión pura<sup>178</sup>. Por tanto, “els nostres lligams físics, emotius i perceptuals amb el món, amb la història i amb altres éssers humans s’han vist significativament alterats i, en alguns casos, fins i tot anul·lats”<sup>179</sup>. Como consecuencia, Subirats también habla de una curiosa mezcla de fascinación y temor, angustia y entusiasmo, alrededor de la creación contemporánea de fronteras sociales y culturales, redefinidas con el surgimiento de los nuevos medios electrónicos<sup>180</sup>.

El también filósofo y sociólogo francés Gilles Lipovetsky analiza la sociedad posmoderna a partir de temas como el consumo, la cultura de masas, los *mass media*, la moda, lo efímero, la cultura como mercancía, el hiperindividualismo, el narcisismo, el hedonismo –nuevos procedimientos que conllevan

---

<sup>174</sup> Cf.: LYOTARD, Op. cit., 1987.

<sup>175</sup> Jean-François Lyotard citado en: SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Diferencias*. Topografía de la arquitectura contemporánea. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. p.113.

<sup>176</sup> Cf.: BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 2007.

<sup>177</sup> La hiperrealidad es una interpretación de la realidad que llega a sustituir la realidad en la que se basó.

<sup>178</sup> FELDMAN, Sharon G. *A l'ull de l'huracà*. Teatre català contemporani. Barcelona: L'avenc, 2011. p.258.

<sup>179</sup> Ibídem, p.94.

<sup>180</sup> Cf.: SUBIRATS, Op. cit., 1997.

nuevos fines, valores y legitimidades sociales. En *L'ère du vide* (1983)<sup>181</sup> realiza un retrato de las transformaciones en la percepción estética contemporánea, donde revela que han provocado grandes desequilibrios internos en la relación del individuo consigo mismo: se tiende a volcarse más hacia la percepción individual y menos hacia una percepción social del mundo. La sociedad contemporánea quiere vivir el "aquí y ahora", no tiene ídolos ni tabúes, ni base sólida moral, ni anclaje emocional estable. Para Lipovetsky, se vive una era marcada por la obsesión por la información y la expresión, por el hecho de poder expresarse –aunque sin tener qué decir– imperando la "lógica del vacío".

En este contexto, otra obra clave es *Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), de Fredric Jameson, que ve la fusión posmodernista de todos los discursos en un conjunto indiferenciado como el resultado de la colonización de la esfera cultural. El crítico estadounidense parte del presupuesto de la correspondencia entre la producción cultural y las experiencias y modos de subjetividad en las sociedades capitalistas actuales: la fragmentación y la superficialidad, el carácter de dispersión, la disolución y la esquizofrenia, la inestabilidad, la discontinuidad y el descentramiento, la experiencia del tiempo como un presente perpetuo y, por tanto, espacial:

Assim, em uma época em que a noção de espacialidade substitui a de temporalidade, e as próprias categorias teóricas tendem a se tornar espaciais, o conceito de mapeamento cognitivo –que expressa um desejo de totalidade– adquire importância crucial, pois proveria uma orientação, um sentido de tempo (história) e lugar, uma compreensão dessa nova realidade cultura e sócio-política, a partir da qual se poderia conceber uma política cultural radical e novas estratégias políticas<sup>182</sup>.

Jameson considera que delante de la imposibilidad de crear eventos siempre nuevos, la cultura contemporánea produce, programa y repite un mismo evento, pero de modo a que sea percibido como original, imprevisto, irrepetible. La posibilidad de la "diferencia" en la repetición mecánica, a través de la iteración o combinatoria entre elementos finitos, es lo que prevalece en su consumo. Se obtiene "más de lo mismo", pero con un barniz de "nuevo, singular", debido a la incorporación de pequeñas "novedades", intercambiables y recombinables. Jameson señala el pastiche como la más importante característica (estética) de la contemporaneidad. Al contrario de la parodia –que requiere un juicio moral o de las normas sociales y mantiene el registro del humor–, de la ironía o de la crítica, el pastiche –que implica en *collage* y otras formas de yuxtaposición sin un fundamento normativo– realiza la imitación con la máxima neutralidad, revelando una crisis de la historicidad.

Del análisis socio-antropológico de Marc Augé en *Non-lieux. Introduction a une antropología de la surmodernité* (1992)<sup>183</sup>, destacamos aquí la paradoja de la coexistencia de las corrientes de uniformización y de los particularismos, y la superabundancia factual que configura uno de los ejes de la cultura actual a la que él denomina con el neologismo *sobremodernidad*. La tendencia actual de

---

<sup>181</sup> Cf.: LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío*. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo. Barcelona: Anagrama, 2003.

<sup>182</sup> JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios de Fredric Jameson*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994. p.13-14.

<sup>183</sup> Cf.: AUGÉ, Marc. *Los "no-lugares"*. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Barcelona: Gedisa, 1993. El concepto de "sobremodernidad" ha sido construido a partir de la reflexión sobre la identidad del individuo en función de su relación con los lugares cotidianos y la tecnología.

uniformización, o incluso de homogeneización, más conocida como globalización, se revela en la interdependencia de los mercados –producto del neocapitalismo–, en la cada vez mayor rapidez de los medios de transporte, en la velocidad e inmediatez de las comunicaciones y de la información, además de la omnipresencia de las mismas imágenes en el ámbito cultural, que dan la impresión de que el planeta se ha vuelto una aldea. Por otra parte, hoy en día asistimos a una multiplicidad de reivindicaciones culturales singulares, “al despliegue de un verdadero *patchwork* mundial en el que cada pedazo está ocupado por una etnia o un grupo específico”<sup>184</sup>. Estas reivindicaciones de individualidad a menudo se establecen en una relación con la mundialización del mercado y con el desarrollo de los medios de comunicación: se crea una individualización de consumidores. Así, Augé apunta el exceso de ego y la paradójica deficiencia de identidad personal, que se caracterizan por la ambivalencia de la creciente referencia a la individualidad y a la diferenciación en un contexto de incremento del uso de los mismos códigos y sistemas diferenciadores<sup>185</sup>.

La antropología postmoderna tiene por lo menos el mérito de mostrar, en el ámbito cultural, los límites de las teorías de la uniformización. Pero al quedarse sólo en el plano cultural, tal vez indebidamente separada del resto, descuida todas las manipulaciones políticas, todas las violencias integristas u otras que constituyen a su manera un rechazo a la aldea global liberal, y, además, también proclama un cierto final de la historia: el fin, por la fragmentación dentro de la polifonía cultural, del movimiento que daba un sentido, una dirección, a esta historia. Los teóricos de la uniformización, como los de la polifonía postmoderna, toman nota de hechos reales pero hacen mal, me parece, en inscribir sus análisis bajo el signo del fin o de la muerte: fin de la historia, para unos, fin de la modernidad, para otros, fin de las ideologías para todos<sup>186</sup>.

Augé toma la cantidad como agente constituyente de un modo inédito de percepción inherente al estado de exceso que caracteriza la cultura actual. Para el antropólogo, la situación sobremoderna es signo de una lógica del exceso, donde los más significativos son: exceso de individualismo, exceso de información y exceso de imágenes. La superabundancia de los hechos y las informaciones originadas, nos solicitan la recurrente construcción de sentido para el presente. El corolario de esta superabundancia de información y del intento de abarcar constantemente todos los hechos del presente –en una carrera contra el tiempo– es una crisis del sentido: la dificultad de dar sentido al pasado próximo y a sus vínculos con el presente, proporcionando un ritmo sincopado a la historia:

No sabemos muy bien por donde vamos, pero vamos y cada vez más rápido. La velocidad de los medios de transporte y el desarrollo de las tecnologías de comunicación nos dan la sensación que el planeta se encoge. La aparición del ciberespacio marca la prioridad del tiempo sobre el espacio. Estamos en la edad de la inmediatez y de lo instantáneo. La comunicación se produce a la velocidad de la luz. Así, pues, nuestro dominio del tiempo reduce nuestro espacio<sup>187</sup>.

<sup>184</sup> Cf.: AUGÉ, Marc. *Sobremodernidad*. Del mundo de hoy al mundo de mañana. 2008. Disponible en: <<http://es.scribd.com/doc/7986929/Marc-Auge-sobremodernidad>>. Consultado en: noviembre 2012.

<sup>185</sup> SPERLING, Op. cit., 2008, p.94.

<sup>186</sup> Cf.: AUGÉ, Op. cit., 2008. Disponible en: <<http://es.scribd.com/doc/7986929/Marc-Auge-sobremodernidad>>.

<sup>187</sup> Cf.: Ibídem.

## 2.6. El teatro actual y la arquitectura contemporánea

La escena es esa práctica que calcula el lugar propio de las cosas.  
Roland Barthes<sup>188</sup>.

Al tratar del teatro contemporáneo<sup>189</sup> es útil definir el uso de algunos términos relacionados, tales como "teatro posmoderno" y "teatro posdramático". Como pone de manifiesto Lehmann, aunque la denominación *teatro posmoderno* se impuso ampliamente, también puede ser clasificado como: teatro de la deconstrucción, plurimedias, neotradicionalista, teatro del gesto y del movimiento.

La dificultad para captar un tan vasto dominio *posmoderno* se demuestra por la larga lista de características supuestas para circunscribirlo: ambigüedad, celebración del arte como ficción, celebración del teatro como proceso, considerado autoritario y/o arcaico, discontinuidad, heterogeneidad, no textualidad, pluralismo, variedad de códigos, subversión, multilocalización, perversión, el actor como sujeto y figura central, deformación, texto rebajado a material de base, deconstrucción, autoritarismo y arcaísmo del texto, la performance a mitad de camino entre el drama y el teatro, antimimético, refractario a la interpretación<sup>190</sup>.

Por otra parte, el mismo autor, creador del epíteto *posdramático*, argumenta que el teatro se encuentra frente a la cuestión de las posibilidades teóricas más allá del *drama* y, no necesariamente, más allá de la *modernidad* –aunque se haya dado un agotamiento temporal de la modernidad. Se observa que el teatro posdramático, tal como define Lehmann, no significa "negación abstracta, ignorancia pura y simple de la tradición del drama"<sup>191</sup>, puesto que el arte no puede de ninguna manera desarrollarse sin relación con formas anteriores. El teatro dramático subsiste como estructura del teatro *normal*, como base de numerosas de sus formas de representación, en una estructura debilitada y desacreditada, pero como respuesta a la expectativa de gran parte de su público. Por tanto, el teatro posdramático engloba "la actualidad/el retorno/la continuidad de antiguas estéticas, por ejemplo de las que, ya antes, se distanciaron de la idea dramática a nivel del texto o del teatro"<sup>192</sup>.

Cuando la Internet irrumpe como la gran panacea de la tecnología de comunicación de la historia, adentrando el siglo XXI, nuevas realidades como la globalización, la mediación digital y la presencia de lo virtual se consolidan como parte del cotidiano, ocupan el escenario de la vida y generan una gran cantidad de información y sofisticación. En lo que concierne al teatro y a la dramaturgia, tras la Segunda Guerra Mundial, la sensibilidad posmoderna desconfía de la Historia y sospecha de los proyectos modernos totalizadores. Desde los años sesenta-setenta, la significativa espectacularización del cotidiano tiene una fuerte repercusión en la praxis teatral. Si todo ya fue contado, es necesario desconstruir, fragmentar, fragilizar la narrativa, renunciar a los efectos demasiado evidentes<sup>193</sup>.

<sup>188</sup> BARTHES, Roland. Diderot, Brecht, Eisenstein. Citado en: UBERSFELD, Op. cit., 1996, p.61.

<sup>189</sup> El periodo que nos interesa en la tesis son treinta años incluidos dentro de las últimas cuatro décadas: 1977-2007.

<sup>190</sup> LEHMANN, Op. cit., 2010, p.14.

<sup>191</sup> Ibídem, p.16-17.

<sup>192</sup> Ibídem, p.18.

<sup>193</sup> RYNGAERT, Op. cit., 1995, p.61.

Con la intención de atender a las nuevas demandas de la sociedad y cultura contemporáneas, cada vez más el arte en general y el teatro en concreto se caracterizan por la diversidad, la interdisciplinaridad y la interculturalidad. En un mundo en constante y dinámica mezcla cultural, a partir de los años noventa, pensadores y semiólogos han redirigido sus investigaciones hacia los estudios interculturales, buscando comprender la inscripción de textos en nuevos contextos y culturas. Para Patrice Pavis, la sociedad actual es también un cruce de culturas y éste se ve reflejado en el trabajo teatral contemporáneo. "Este cruce, por donde pasan en ráfagas las culturas extranjeras, los discursos extraños y los mil efectos artísticos de la *extrañeza*, es un lugar muy incierto. (...) El momento es a la vez propicio y difícil"<sup>194</sup>. Esa afirmación se justifica por la dimensión de la pluralidad y complejidad cultural que la humanidad manipula hoy en día, y que conlleva un inextricable *collage* de lenguajes.

Las nuevas posibilidades artísticas y tecnológicas han generado combinaciones y experiencias inéditas. Según Sara Rojo, la tecnología y otros lenguajes rápidamente han conquistado su participación. En respuesta a esta demanda, el teatro experimental introdujo procesos escénicos multifacéticos y estableció contactos y combinaciones de tipo empírico con otras expresiones artísticas: cine, artes plásticas, música electrónica, cómics, etc. Y la constante relación entre el teatro y otras expresiones artísticas, lejos de agotarse, se despliega en nuevas posibilidades a partir del vídeo, de la música electrónica y de los efectos especiales de láser y luz, entre otros<sup>195</sup>.

A partir del concepto de teatro posdramático y desde hace al menos tres décadas, se percibe una pluralidad fragmentaria en la escena actual: "a cena das vertigens, das simultaneidades, dos paradoxos próprios do *zeitgeist* contemporâneo"<sup>196</sup>. En un proceso inverso a la *Gesamtkunstwerk* wagneriana, estas nuevas formas rechazan la totalización, situándose en "territórios bastardos, miscigenados de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo, performance e novas mídias, além da opção por processos criativos descentrados, avessos à ascendência do drama para a constituição de sua teatralidade e seu sentido"<sup>197</sup>.

En medio a toda la profusión epistemológica y pragmática ocurrida en el campo de las artes en las últimas décadas, Renato Cohen, autor de *Work in progress na cena contemporânea* (1999), destaca el carácter *in progress* del lenguaje del teatro y establece como panorama intrínseco a éste:

a passagem de modelos de unidade afeitos à lógica aristotélica de ações dramáticas ao modelo de justaposição, característico da modernidade e acelerado pelas novas tecnologias do contemporâneo, em que operacionaliza-se o fragmento, a emissão múltipla, o texto ideográfico em procedimentos de *collage*, montagem e mediação (...), que opera uma nova cena que incorpora a não-sequencialidade, a escritura disjuntiva, a emissão icônica, numa cena de simultaneidades, sincronias, superposições, amplificadora das relações de

<sup>194</sup> PAVIS, Patrice. *El teatro y su recepción*. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1994. p.90.

<sup>195</sup> ROJO, Sara. *Tránsitos y desplazamientos teatrales: de América Latina a Italia*. Santiago: Cuarto Propio, 2002. p.46.

<sup>196</sup> COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p.XXIII.

<sup>197</sup> FERNANDES, Op. cit., 2010, p.43.

sentido, dos diálogos autor-recepção, fenômeno e obra (...), que conjuga a cena da perplexidade, do paradoxo, da crise, da numinosidade, o fim da representação<sup>198</sup>.

Cohen indica que el lenguaje *in progress* contemporáneo se caracteriza por aspectos singulares de creación, producción y recepción, en los que las redes de *leitmotiv*, la superposición de estructuras, la hibridización de contenidos, el riesgo, la mediación, la interactividad de construcción y la posibilidad de incorporación de acontecimientos de carácter procesual e imprevisible<sup>199</sup> crean una fuerte conexión entre el lenguaje escénico y los paradigmas emergentes en lo que se refiere a la complejidad, relatividad y el estado caótico de la actualidad. Abierto al azar, a la vivencia, a lo procesual, el *work in progress* teatral plantea nuevas aproximaciones, nuevas experimentaciones, nuevos significados.

Las nuevas tecnologías y los avances del último siglo en el campo artístico tuvieron sus despliegues en todas las áreas de la sociedad. En este contexto, frente a otras tantas imágenes y espectáculos, el teatro ya no ofrece al público más artificio o autenticidad que la vida misma, sino “un espacio donde se cruzan las referencias de las simulaciones”<sup>200</sup>. Mucho se ha hablado en las últimas décadas acerca de una crisis del teatro actual. No obstante, esa crisis –manifiesta ante todo como crisis del lenguaje, de modo de expresión– en realidad se refiere al mundo en que vivimos, a la tradición occidental, y se debe a la necesidad de transformación de las estructuras sociales y culturales<sup>201</sup>.

En ese contexto se enmarca la reflexión que hace el fundador y director del *Living Theatre*, Julian Beck, desde su celda en la cárcel de Ouro Preto, en Brasil, en 1970, ofreciendo una posible vía para la reconciliación entre el teatro, el lenguaje y la sociedad: “el teatro de nuestra época, con su vuelta al ritual y su programa de acción está intentando crear formas en las que la alienación de la vida se transforme en integración con la vida”<sup>202</sup>. Un par de décadas más tarde, también Hans-Thies Lehmann expresa una opinión en la misma línea: “esta institución [el teatro] que parece ya algo antigua, logra situarse, todavía y siempre de manera sorprendente, en la sociedad y en proximidad de los medios técnicamente avanzados. Aparentemente, cumple una función que justamente valora sus *inconvenientes*”<sup>203</sup>. De ahí que la escena y el espacio adquieran un nuevo papel, una importancia renovada: el espacio del espectáculo gana una libertad hasta hace poco impensable.

Cabe señalar que la sociedad del espectáculo conlleva valores de su época, tales como la economía de mercado y principios de la publicidad y del marketing, estando muchas veces más preocupada por el impacto visual que por su valor social<sup>204</sup>. Por tanto, para la sociedad actual, tanto el teatro como su espacio son productos de consumo estético<sup>205</sup>: la interacción entre las esferas de la vida y del arte

---

<sup>198</sup> COHEN, Op. cit., 2004, p.XXV.

<sup>199</sup> *Ibidem*, p.2.

<sup>200</sup> CARLSON, Op. cit., 1997, p.498-499.

<sup>201</sup> BORNHEIM, Gerd A. *A cena dividida*. Porto alegre: L&Pm, 1983. p.86, p.89.

<sup>202</sup> BECK, Julian. Meditaciones sobre el teatro II (Ouro Preto, 29/xi/1970). En: Op. cit., 1974, p.169.

<sup>203</sup> LEHMANN, Op. cit., 2010, p.2.

<sup>204</sup> Sobre la arquitectura contemporánea “del espectáculo y del oficio”, ver: MAHFUZ, Edson. Entre o espetáculo e o ofício. En: *Revista AU – Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo, n.178, jan. 2009.

<sup>205</sup> TORRIJOS, El espacio como producto de consumo estético. En: FERNÁNDEZ ARENAS, Op. cit., 1988.

condiciona la estética del espectáculo teatral, su concepción espacial y, consecuentemente, la relación espacio-temporal del espectador con el evento escénico.

También en las últimas décadas del siglo XX –sobre todo a partir de los años sesenta– ocurre una inflexión en la teoría arquitectónica, respecto a la noción de espacio –concepto que nos interesa especialmente en la tesis<sup>206</sup>– y en el entendimiento de la arquitectura como lenguaje, bajo la influencia de otras teorías. Del estructuralismo al post-estructuralismo, surge una nueva sensibilidad y también la crítica de la arquitectura pasa a tener en cuenta elementos de la teoría semiótica, de la psicología, de la sociología, de la antropología y de la cultura, como consecuencia de la difusión de los estudios de Ferdinand de Saussure, Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Noam Chomsky, entre otros<sup>207</sup>. En ese momento histórico y teórico propicio también son establecidas correspondencias entre la arquitectura y las artes plásticas, entre el mundo artístico y el mundo filosófico<sup>208</sup>, además de la discusión acerca de temas como mimesis, espacio, racionalismo, lenguaje y expresión, entre otros.

Con la publicación de *Intenciones en arquitectura* (1961), Christian Norberg-Schulz fue uno de los pioneros en esos debates, en un contexto de producción arquitectónica ya consciente del agotamiento de los lenguajes clásicos, y que ya asimilaba la cultura industrial y tecnológica. Su obra tiene el mérito de ordenar el conocimiento acerca de la arquitectura desde unos conceptos comunes y del uso de un lenguaje basado en la teoría semiótica<sup>209</sup>.

Así, el escenario teórico del periodo estuvo ocupado por el debate entre el historicismo, la vía tecnológica de la arquitectura *high-tech*, y otras corrientes que más tarde darían lugar al posmodernismo. Las corrientes teóricas mayoritarias compartían la idea de aceptación de la tradición figurativa como fuente del sentido cultural de sus formas, y el rechazo de la idea moderna de una arquitectura como forma pura. Como subraya Inês Castel-Branco en su tesis doctoral, la arquitectura moderna empezaba a ser cuestionada en tanto lenguaje:

L'arquitectura moderna és ara considerada un projecte insuficient i reductor davant la complexitat del món. Després de l'oblit de la gramàtica de signes formada al llarg de la història, sorgeixen noves exploracions al voltant del llenguatge. L'atenció d'alguns arquitectes es gira cap als codis simbòlics i formals, populars o híbrids, forjadors d'una memòria col·lectiva dins una societat mediàtica i del consum, dibuixant un camí proper al *pop art*<sup>210</sup>.

En esa época, el arquitecto Robert Venturi publicó *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966), una de las obras más influyentes en el intento de superación de los impases conceptuales vividos por la arquitectura moderna. Allí, el arquitecto norteamericano cuestionó la validez del ideario racionalista y de sus códigos estéticos y visuales, y expresó su rechazo al lenguaje arquitectónico moderno:

---

<sup>206</sup> La teoría y crítica de la arquitectura será tratada con más detenimiento en el capítulo III, sobre todo respecto al espacio.

<sup>207</sup> ZEVI, Op. cit., 1998, p.192.

<sup>208</sup> CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.115.

<sup>209</sup> Cf.: NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intenciones en Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. p.130.

<sup>210</sup> CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.114.



Los arquitectos no pueden permitir que sean intimidados por el lenguaje puritano moral de la arquitectura moderna. Prefiero los elementos híbridos a los "puros", los comprometidos a los "limpios", los distorsionados a los "rectos", los ambiguos a los "articulados", los tergiversados que a la vez son impersonales, a los aburridos que a la vez son "interesantes", los convencionales a los "diseñados", los integradores a los "excluyentes", los redundantes a los sencillos, los reminiscentes que a la vez son innovadores, los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad. [...] Pero una arquitectura de la complejidad y la contradicción tiene que servir especialmente al conjunto; su verdad debe estar en su totalidad o en sus implicaciones. Debe incorporar la unidad difícil de la inclusión en vez de la unidad fácil de la exclusión. Más no es menos<sup>211</sup>.

Esa "desvalorización del lenguaje"<sup>212</sup>, como afirma Manfredo Tafuri en *La esfera e il labirinto: avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70* (1980), en realidad es el planteamiento de la necesidad de una nueva arquitectura que correspondiera al momento presente, al espíritu de su tiempo. Otras respuestas a la crisis del lenguaje arquitectónico también fueron presentadas por profesionales que buscaban los elementos esenciales inherentes a todas las culturas y las formas de permanencia, ya sea a través de la investigación de tipologías, ya sea por medio del minimalismo. Tafuri pone de manifiesto la crisis de la noción de proyecto histórico<sup>213</sup>, afirmando la necesidad de romper barreras y construir algo nuevo.

Como indica Josep María Montaner en *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX* (1999), remarcando las diferencias y las semejanzas entre las vanguardias artísticas y la arquitectura del movimiento moderno, los arquitectos de las últimas décadas del siglo XX han explorado los límites del lenguaje, a la vez que se han insertado en la misma sociedad mediática consumista e híbrida, algunos recuperan las estructuras y formas básicas de las tipologías históricas, mientras que otros siguen una línea de simplicidad y anonimato, de pureza, unidad y "raíces" en las formas<sup>214</sup>. Teniendo en cuenta el nexo entre el contexto económico, social y cultural, las intenciones del diseño y los procesos y praxis profesional, en *Sistemas arquitectónicos contemporáneos* (2008)<sup>215</sup>, el mismo autor indaga acerca de esa nueva arquitectura, que incorpora el culto a lo nuevo y a lo extraño, además de valores como la diversidad y la imprevisibilidad, y de las posibilidades digitales, intentando así superar los condicionamientos de la tradición y de las convenciones y afrontar la actual cultura cambiante. En las palabras de Castel-Branco, "les neoavantguardes ja no proposen axiomes radicals, textos programàtics o prescriptius sense cap argumentació. El seu discurs, en canvi, es fa teòric, descriptiu i reflexiu"<sup>216</sup>.

<sup>211</sup> VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999. p.25-26.

<sup>212</sup> TAFURI, Manfredo. *La esfera y el laberinto*. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta. Barcelona: Gustavo Gili, 1984. p.517.

<sup>213</sup> Helio Piñón evalúa que la apología de la forma pura y su reducción al "ahistórico grado cero" del Movimiento Moderno pasa a ser rechazado en los años setenta, que retorna a la tradición figurativa, heredera de la culturas anteriores, creando su repertorio a través de metalenguajes. PIÑÓN, Helio. *Arquitectura de las neovanguardias*. Madrid: Gustavo Gili, 1989.

<sup>214</sup> Cf.: MONTANER, Josep María. *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

<sup>215</sup> Cf.: MONTANER, Josep María. *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

<sup>216</sup> CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.170.

En un proceso paralelo al desarrollado por las neovanguardias teatrales, también en referencia a los movimientos arquitectónicos, la utopía da lugar a la autorreflexión:

el hecho que marca la divergencia fundamental entre unas [vanguardias] y otras es el repliegue disciplinar que caracteriza la práctica neovanguardista; su condición centrípeta, encaminada a verificar sus productos desde el interior del propio sistema arquitectónico, respecto a la condición expansiva, doctrinal y claramente orientada hacia la producción, de las vanguardias históricas<sup>217</sup>.

Al superar la modernidad, no sólo la arquitectura presenta un nuevo lenguaje, sino que los usuarios pasan a adoptar una nueva postura: ya no como un *voyeur*, consumidor pasivo de las obras, sino como un agente vivo y activo, inteligente, continuador y multiplicador del acto creativo. A partir de las nuevas vanguardias, y sobre todo a partir de las décadas de setenta y siguientes, la idea de participación está presente también en el ámbito arquitectónico, adaptado y abierto a la intervención de los usuarios.

“Hoy ya no existe más ese linde de la historia. Todo está permitido. Pero eso hace que sea urgente tratar de entender la transición histórica desde el modernismo al arte posthistórico”<sup>218</sup>. Tanto la arquitectura como la escena contemporánea representan un espacio abierto a un universo de lenguajes sobre los que se construye un sistema de tensiones que funciona por relaciones de contraste, oposición o complementariedad. Esto tiene como resultado un efecto de deconstrucción, fragmentación e hibridez, que cuestiona los preceptos de unidad, totalidad, jerarquización o coherencia. Este sistema ya no puede entenderse como negación de un modelo anterior –como se dio con las vanguardias en sus movimientos de renovación–, sino como un ejercicio de afirmación de materiales y prácticas escénicas que tienen un sentido que no se agota en un gesto de rechazo<sup>219</sup> y que convierte la escena en un lugar de posibilidades y potencialidades.

---

<sup>217</sup> PIÑÓN, Op. cit., 1989, p.7-22.

<sup>218</sup> DANTO, Artur C. *Después del fin del arte*. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Barcelona: Paidós, 1999. p.35.

<sup>219</sup> Cf.: LEHMANN, Op. cit., 2010.

### **3. EL ESPACIO**

Partiendo de una revisión historiográfica, este capítulo intenta dar cuenta del concepto de "espacio", estableciendo los fundamentos teóricos del objeto de estudio de la tesis. Se discute el espacio desde la perspectiva de las Ciencias y de la Filosofía, de la psicología de la percepción, de la hermenéutica, de la sociología y de la antropología del espacio, de las Artes, de la Arquitectura y del Teatro, marcando su papel en la sociedad contemporánea.

A partir del estudio del espacio se fundamenta el modo de aproximación y punto inicial para los análisis que serán llevados a cabo en la segunda parte de la tesis. También se distinguen y se fundamentan los conceptos de "espacio" y de "lugar". Así, se busca aunar los principales estudios de un sistema de pensamiento sobre el espacio del teatro, y se identifican y definen sus principales acepciones: espacio teatral, espacio escénico, espacio dramático etc. Por último, se discute el concepto de escenografía y la relevancia de la componente espacial en el espectáculo teatral.

### 3.1. El concepto de espacio

El espacio nace de una anarquía que se organiza. Antonin Artaud<sup>1</sup>.

La dramaturgia del espacio entiende el espacio como un elemento activo, compositor de la acción artística. Con un valor en sí mismo, no como mero contenedor, el espacio es tomado en la tesis desde la perspectiva de su definición contemporáneo. El objetivo es ver cómo el teatro contemporáneo –a ejemplo del Teatre Lliure– se apropia del espacio. Y cómo, a través de la arquitectura y de la escenografía, el espacio se incorpora a la praxis teatral como un elemento dramático. Finalmente, se trata de analizar si el público del Teatre Lliure percibe ese espacio como algo “suyo”.

Primeramente, hace falta saber de qué espacio tratamos: cuál es el concepto contemporáneo de espacio. La concepción teórica del espacio no ha sido la misma a través de la historia y de las diferentes culturas, sino que ha evolucionado en el interior de nuestra civilización, tomando una gran fuerza desde la antigüedad hasta la actualidad, y con importantes repercusiones en varios campos del conocimiento, que van desde las ciencias y la filosofía, hasta las artes, como la Arquitectura y el Teatro. Su variación es reflejo del paradigma que en cada época ha tenido el ser humano sobre su relación con su medio ambiente<sup>2</sup>.

Sobre todo a partir del último siglo, el valor espacial ha ido consolidándose y convirtiéndose en una cuestión de interés para historiadores, críticos del arte y artistas, y un punto de coincidencia en el estudio de la evolución científica, filosófica y artística. Como destaca Jordi Gussinyer i Alfonso, el espacio se ha transformado en un instrumento de una capacidad extraordinaria para comprender el desarrollo y la realidad cultural de un pueblo, extendiéndose también a otras disciplinas que investigan el fenómeno humano<sup>3</sup>.

#### 3.1.1. Espacio, Filosofía y Ciencias

Partiendo de la teoría espacial en las artes, en el teatro y en la arquitectura –propósito de este apartado y uno de los objetivos de la tesis– como la expresión transcendente de concepciones científicas del espacio, es fundamental conocer los conceptos de espacio en la filosofía y en la ciencia. Las investigaciones acerca de la noción de espacio han dado origen a tres órdenes de problemas:

1. El problema acerca de la naturaleza del espacio;
2. El problema en torno a la realidad del espacio;
3. El problema concerniente a la estructura métrica (geométrica) del espacio.

---

<sup>1</sup> Antonin Artaud citado en: UBERSFELD, Anne. *Escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1996. Serie Teoría y Práctica del Teatro, nº12. p.62.

<sup>2</sup> MONTAÑOLA THORNBURG, Josep. Apuntes sobre la noción de lugar. En: *La arquitectura como lugar*. Barcelona: Quaderns d'Arquitectura, Edicions UPC, 1996. p.31.

<sup>3</sup> GUSSINYER I ALFONSO, Jordi. Notas para el concepto de espacio en la arquitectura precolombina de mesoamérica. p.183-230. En: *Boletín americanista*, nº 42-43, any XXXIII. Barcelona, 1992. p.190.

En la tesis nos interesa sobre todo la evolución del concepto de espacio en el pensamiento occidental en el marco de su primera acepción. A lo largo de los siglos, las teorías formuladas pueden ser reunidas en dos grandes grupos: el espacio como realidad absoluta (independencia del espacio respecto a los cuerpos, inmenso receptáculo, "contenedor", en el que estarían situados los objetos materiales, espacio anterior al de los cuerpos y posibilidad de un espacio vacío) y el espacio como realidad relativa (dependencia del espacio respecto a los cuerpos, estrecha vinculación entre uno y otros, con un valor propio, e imposibilidad de un espacio vacío). Se nota que por más dispares que hayan sido las nociones, ideas y conceptos a respecto del espacio, del lugar, del tiempo, de Dios y del mundo, éstos han ido avanzando conectados a la situación histórica, teológica-filosófica y científica de su momento, y hasta llegar al entendimiento contemporáneo, que lee el espacio desde una perspectiva vivencial e individual.

Un importante cambio de paradigma ocurrió avanzando el siglo XVII: rompiendo con el modelo cerrado de la antigüedad, hacia el encuentro del espacio infinito del mundo moderno, de la mano de científicos como Descartes y Newton. En ese punto se pudo empezar a vislumbrar el paso "del sujeto frontal de la antigüedad al sujeto focal del renacimiento"<sup>4</sup>. Si los primeros estudios del concepto y problemática del espacio remontan a la Antigüedad y a pensadores como Lao-Tse<sup>5</sup>, Pitágoras, Platón y Aristóteles, configurando una preocupación temprana de las ciencias naturales y de la filosofía en general, la incorporación de ese complejo y controvertido tema al campo de las artes y de la teoría arquitectónica no se dio hasta el fin del siglo XIX. La teoría de Aristóteles de lugar como algo carente de forma o materia, como un receptáculo, el contenedor del cuerpo<sup>6</sup>, de la Tierra como centro del universo y finitud del cosmos<sup>7</sup> prevaleció en la Antigüedad y fue aceptada durante toda la Edad Media, incluso por sus adversarios. Ese modelo aristotélico se convirtió en guía para la espiritualidad medieval que, a través de Santo Tomás de Aquino, lo reinterpretó y lo hizo vigente, separando el mundo humano del mundo de Dios.<sup>8</sup> Cabe destacar que nuestra concepción contemporánea del espacio está profundamente alejada del pensamiento medieval. La obra de Paul Zumthor presenta observaciones que revelan características del espacio en el medioevo:

<sup>4</sup> DÍAZ GUERRERO, Ruth Marcela. *El espacio público como escenario*. Barcelona: Departament Projectes Arquitectònics, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2001. (Tesis de Doctorado). p.31.

<sup>5</sup> Lao-Tse (siglo VI a.C.) es la única referencia utilizada en la tesis fuera del mundo occidental. Para él, el espacio se organiza en tres niveles jerárquicos: el tectónico, el estereotómico y el de interrelación –y que tiene perfecta validez en la teoría arquitectónica actual.

<sup>6</sup> Cf.: JAMMER, Max. *Conceptos de espacio*. México: Editorial Grijalbo S.A., 1970. (*Concepts of Space*. The history of theories of space in physics. Cambridge: Harvard University Press, 1954.)

<sup>7</sup> Aristóteles entendía la extensión infinita "en potencia" y nunca "en acto" (o de hecho), donde "infinito en potencia" sería la posibilidad de dividir "ad infinitum" una línea y su infinita extensión ideal. MUNTAÑOLA THORNBURG, Op. cit., 1996, p.24.

<sup>8</sup> Durante el periodo medieval, la Filosofía y las Ciencias estuvieron sometidas a la Teología: la escolástica identificaba la noción de lugar con el Dios omnipresente, y puesto que Dios *era* luz, tanto la luz como el espacio fueron considerados como de carácter divino. VAN DE VEN, Cornelis. *El espacio en arquitectura*. La evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos. Madrid: Cátedra, 1977. p.41. En el estudio del espacio interior de la arquitectura de la catedral gótica, se relacionaba su verticalidad, su transparencia y luminosidad con el deseo de sus arquitectos de representar la idea de Dios esencialmente como espacio y luz: la luz mantiene el orden universal y, a través de las vidrieras y vitrales de las catedrales, permite el encuentro del ser humano con lo divino; sólo la luz justifica el esfuerzo gótico por aligerar los muros y permitir el paso de la luz, de la presencia divina.

Las lenguas medievales no poseían palabras para designar, incluso de manera aproximada, nuestra idea de espacio. Y es este un índice que conviene interpretar. (...) El "espacio" medieval es, pues, lo que hay entre dos: un vacío que debe ser llenado. Sólo existe si se lo puebla de sitios. El "lugar", por el contrario, tiene un sentido positivo, estable y rico: al ser discontinuo, constituye un acontecimiento en medio de una extensión. (...) El lugar de un ser, no menos que el de un objeto, es percibido como una cualidad propia de ese objeto o de ese ser. (...) En ningún lugar, para el hombre medieval, hay lugar sin presencia<sup>9</sup>.

El Renacimiento marcó un nuevo modo de ver y entender el espacio, rompiendo con el lugar concéntrico intuitivo medieval. La perspectiva, por un lado, y los descubrimientos científicos, por otro, transformaron la relación simbólica del individuo con los objetos en una relación física, visual.

Entre los siglos XIV y XVII una transformación radical revoluciona la concepción del espacio en Europa Occidental: el espacio como jerarquía de valores fue reemplazado por el espacio como sistema de medidas. Uno de los síntomas de esta nueva orientación fue el estudio de los objetos en el espacio, el descubrimiento de las leyes de la perspectiva, etc. La perspectiva, por ejemplo, convierte la relación simbólica de los objetos en una relación visual. Lo visual, a su vez, convierte lo observado en cuantitativo. En esta situación el tamaño no significa lo divino o lo humano, sino, simplemente, la distancia<sup>10</sup>.

La gran revolución en el pensamiento espacial se dio con el astrónomo Nicolas Copérnico y su teoría heliocéntrica (*De revolutionibus orbium caelestium*, publicada póstumamente en 1543), que marcó el nacimiento de la astronomía moderna. Sus descubrimientos supusieron el fin de la teoría aristotélica del espacio como lugar, de la tierra estática como centro del universo y de su finitud. En su lugar, comenzó a desarrollarse la nueva noción del espacio absoluto, que se cristalizaría con Isaac Newton.

Abandonada durante la época medieval, la teoría platónica del espacio eterno resurgió con el astrónomo y filósofo Giordano Bruno. Sus teorías acerca de un espacio como continente universal, algo etéreo, espiritual, inmenso e infinito, superaron el modelo copernicano, pero fueron rechazadas por el poder político y eclesiástico de la época. Sólo cien años después, apoyadas por los descubrimientos del físico Johannes Kepler, en torno a la luz, y del astrofísico italiano Galileo Galilei<sup>11</sup>, sobre las órbitas de los planetas, fueron efectivamente adoptadas como un nuevo modelo.

Herederó y continuador de toda la revolución renacentista, de Copérnico, Kepler y Galilei, y de la crítica a la física aristotélica, Descartes desarrolló un concepto de espacio que consideraba situación, distancia, tamaño y figura como las cuatro cualidades espaciales, y debería interpretarse como una expansión existencial y tridimensional de la realidad corporal. La noción más popular del espacio cartesiano, es decir, la del espacio de tres dimensiones, es un concepto geométrico, mientras que la

<sup>9</sup> ZUMTHOR, Paul. *La mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Âge*. Paris: Seuil, 1993. p.51. Citado en: SURGERS, Anne. *Escenografías del teatro occidental*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2005. p.49.

<sup>10</sup> Cf.: MUMFORD, Lewis. *Técnica y civilización*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

<sup>11</sup> El siglo XVII fue un período de gran renovación científica, a pesar de los frenos que el sistema vigente imponía: algunos importantes filósofos, matemáticos, físicos y astrónomos pudieron desarrollar sus estudios, aunque éstos a menudo chocaban con el punto de vista del poder religioso-civil hegemónico, de carácter conservador. El enfrentamiento de Galileo Galilei con la Inquisición de la Iglesia Católica Romana representa el mejor ejemplo del conflicto entre religión y ciencia en plena sociedad (pos)renacentista. Si en la época de Copérnico, Kepler y Galilei la cuestión de la infinitud del espacio fue considerada herética, y por eso rechazada por la teología, con Newton, creyente declarado, el mismo espacio absoluto se justificó en la omnipresencia divina, siendo aceptado y aclamado como prueba de la existencia de Dios. Newton proclamaba que el espacio absoluto se identificaba con lo Divino, ya que la inmutabilidad e inmensidad de ese espacio tenía que ser una manifestación del Ser inmutable e infinito por excelencia.

*extensio* cartesiana trata de un concepto físico del espacio. Sobre su naturaleza, Descartes consideró el carácter “material” de los términos empleados –dureza, solidez, densidad, impenetrabilidad–, dando un paso hacia la concepción espacial desde un modelo abstracto desarrollado en la antigüedad con líneas y planos como límites continentales a un modelo tridimensional e incluso con cualidades de composición específica que representan una anticipación a una mecánica de los materiales, en una hidráulica o una dinámica del espacio<sup>12</sup>.

A finales del siglo XVII, el conflicto entre espacio absoluto y relativo fue finalmente resuelto en cierta medida por Isaac Newton. Al exponer que las leyes naturales que gobiernan el movimiento de la Tierra y las que gobiernan el movimiento de los cuerpos celestes son las mismas, Newton demostró que el espacio absoluto no puede ser percibido por nuestros sentidos, y sólo es posible medirlo a través del espacio relativo. Así, el espacio absoluto –o “espacio vacío”– es homogéneo e infinito, siendo el espacio relativo el sistema que lo coordina, la medida del espacio absoluto<sup>13</sup>.

El conflicto entre intuición y experiencia sensorial empezó a reflejarse en el desarrollo de la nueva noción de espacio. John Locke insistía en la necesidad de prescindir de consideraciones *a priori* y, en oposición a Descartes, afirmaba que no existen conocimientos innatos y que sólo la experiencia debe ser tenida en cuenta. En este punto, la evolución de los estudios acerca del espacio pasó del estadio de idea intelectual, tal y cómo se encontraba en Descartes y Newton, al subjetivismo del fenómeno estético y de la percepción sensorial, con la atención en el individuo-espectador y en cómo el sujeto cognoscente aprehende la realidad material –en contra de las nociones *a priori*<sup>14</sup>. En este sentido, Locke y Berkeley fueron pioneros al prefigurar los postulados de representantes de la fenomenología y del existencialismo.

Aun en el siglo XVII, el filósofo alemán Gottfried Leibnitz, en contra de Newton y de sus seguidores, consideró el espacio como un sistema de relaciones entre cosas coexistentes, algo puramente relativo, al igual que el tiempo, es decir, un *orden de las coexistencias*, tal como el tiempo un *orden de las sucesiones*<sup>15</sup>. La definición de Leibnitz, criticada en su época, sería después adoptada por Christian Wolff y Alexander Gottlieb Baumgarten, y reevaluada en el siglo XX, con la teoría de la relatividad<sup>16</sup>, que justificó la idea de que el espacio puede ser definido según el observador. Baumgarten –el filósofo que dio nombre a la disciplina Estética, en 1735– entendía que el arte era el resultado a la vez de la actividad intelectual y sensitiva, ganando terreno su concepción subjetiva de belleza.

---

<sup>12</sup> DÍAZ GUERRERO, Op. cit., 2001, p.31.

<sup>13</sup> VAN DE VEN, Op. cit., 1977, p.54.

<sup>14</sup> Casi dos siglos después, los artistas de principios del siglo XX cerraron este círculo, al adoptar las nociones intelectuales del espacio como tema de expresión artística. En esa época, el moderno teórico de arte de la Bauhaus, László Moholy-Nagy (1895-1946) identificó la arquitectura con el espacio, como una realidad que sólo puede ser lograda a través de la experiencia sensorial. Como punto de partida, tomó la ley física: “el espacio es la relación entre la posición de los cuerpos”. MOHOLY-NAGY, László. *Von Material zu Architektur*. Munich, 1928. Citado en: VAN DE VEN, Op. cit., 1977, p.298.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p.56.

<sup>16</sup> BLAS GÓMEZ, Felisa de. *El teatro como espacio*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009. Arquia/Tesis 29. p.27.

En el paso del siglo XVIII al XIX, en plena Ilustración, Immanuel Kant se destacó como uno de los más importantes pensadores de la modernidad. En su obra, desarrolló conceptos como estética, espacio y tiempo. Su *Estética trascendental* revela que, a pesar de la naturaleza receptiva de la sensibilidad, el espacio y el tiempo son condiciones *a priori* que nos permiten conocer, mediante el entendimiento, los objetos dados por el sentido externo.

La capacidad (receptividad) de recibir representaciones, al ser afectadas por los objetos, se llama "sensibilidad". La ciencia de todos los principios de la sensibilidad *a priori* la llamo "*estética trascendental*". Todas nuestras intuiciones no son más que una representación fenoménica. Permanece para nosotros absolutamente desconocido qué son los objetos en sí, independientemente de toda esa receptividad de nuestra sensibilidad<sup>17</sup>.

Para Kant, el espacio es la condición necesaria para que se den todos los fenómenos e intuiciones externas. No es algo del mundo exterior al sujeto, sino un elemento o factor impuesto por el sujeto que percibe, y que estructura la percepción sensible del mundo exterior. El espacio no es un concepto empírico derivado de las percepciones y experiencia, pues es anterior a cualquier intuición de objeto, anterior a cualquier experiencia, base de las intuiciones. En definitiva, el espacio no es un concepto discursivo, sino una forma la sensibilidad, una "intuición pura" *a priori*. En consecuencia, espacio y tiempo, al ser formas puras de la intuición sensible, son condiciones inherentes al sujeto que intuye, y sin ellas sería imposible que el sujeto recibiese las representaciones. Kant entiende que el espacio

no es ni representa ninguna cualidad de las cosas, ni en sí mismas, ni en sus relaciones; el espacio es una (la) condición subjetiva de la sensibilidad, de manera que sólo podemos hablar del espacio o del ser extenso desde el punto de vista humano, es decir, desde la perspectiva de que sólo el hombre puede ser afectado por los objetos y por tanto sólo en él puede darse la condición de tales objetos. Así se opera esta segunda revolución copernicana, sacando el problema del espacio de las esferas y de los astros celestes y sobre todo de la esfera divina, para llevar la cuestión del espacio a nivel del sujeto<sup>18</sup>.

Estos dos mundos que Kant conformó en su filosofía trascendental, reaparecen en su estética, la *Crítica del Juicio*. Para Kant la belleza no proviene de la experiencia terrena de los sentidos, y sólo puede existir más allá de ella. Su teoría estableció cuatro condiciones "*sine quibus non*": sólo existe belleza si ésta crea una satisfacción universal, necesaria, desinteresada y con un objetivo sin finalidad concreta<sup>19</sup>. Sin embargo, sus postulados de belleza son difícilmente reconciliables con las necesidades sociales y funcionales –abrigo y forma estructural– de la arquitectura. Como señala Van de Ven, "es sorprendente que Kant no aplicase el concepto de espacio, tan fundamental en su filosofía trascendente, a su definición de belleza"<sup>20</sup>, negándole al espacio un significado estético-perceptivo.

No obstante, el obstáculo arbitrario que Kant erigió entre el espacio y la belleza fue eliminado algunas décadas después por Georg Wilhelm Friedrich Hegel, que postuló una teoría estética gobernada por el juicio de la forma como expresión del contenido. Con su estética, el espacio dejó de ser un tema del pensamiento abstracto, para ser considerado por las artes. Kant y Hegel parten de un mismo concepto –la relación entre el espacio y el tiempo–, interpretándolo de forma contrapuesta. Hegel

<sup>17</sup> KANT, Immanuel. *Crítica de la Razón Pura*. Madrid: Alfaguara S.A., 1993. p.7.

<sup>18</sup> DÍAZ GUERRERO, Op. cit., 2001, p.43.

<sup>19</sup> Cf.: KANT, Op. cit., 1978.

<sup>20</sup> VAN DE VEN, Op. cit., 1977, p.60.



ordenó las artes de lo más material a lo menos material, pasando por la pintura, la música y llegando a la poesía que, para él, era “el arte universal del espíritu”. A principios del siglo XIX, el filósofo Arthur Schopenhauer pondría la arquitectura –más limitada cuanto a la liberación de ideas espirituales a partir de sus medios materiales– en el estrado inferior de su clasificación<sup>21</sup>. Él aun alzó el arte a un nivel superior al de la ciencia y consideró que la belleza dependía de la voluntad, no del espíritu. Aunque el espacio, el tiempo y la materia eran sus *praedicabilia a priori*, tampoco Schopenhauer consideró el espacio como el elemento esencial de la forma arquitectónica. Durante el siglo XIX, sobre todo en Alemania, la idea del espacio como esencial a las artes plásticas fue desarrollándose a partir de la estética de Hegel. Una de sus consecuencias fue la aparición de la figura del historiador de arte dedicado a los problemas estéticos, responsable de la unión entre los modos de pensamiento filosófico y artístico (y arquitectónico), hasta entonces desconectados<sup>22</sup>.

A partir de Kant se dio una revolución que ubicó al hombre en el centro del universo. Si Copérnico había protagonizado la primera revolución del pensamiento filosófico-científico, la ciencia ilustrada, fruto del esfuerzo humanista, partiría ahora de condiciones fundadas por Newton y Kant. Las cuestiones de tiempo y espacio finalmente cedieron su lugar central en la discusión intelectual a la problemática de la percepción de la realidad, introduciendo la discusión en otros círculos, como en el artístico<sup>23</sup>.

En este nuevo contexto, el concepto newtoniano del espacio absoluto –durante mucho tiempo considerado infalible–, pasó a sufrir objeciones por parte de la cultura occidental en general.

Al igual que nada puede distinguir una porción de tiempo con respecto a otra, sino los diferentes acontecimientos que ocurren ellas, nada puede distinguir una parte del espacio de otra, sino su relación con respecto al lugar de los cuerpos materiales. (...) Todos nuestros conocimientos, tanto sobre el tiempo como sobre el espacio, son esencialmente relativos<sup>24</sup>.

Definitivamente, la gran revolución en el entendimiento del espacio se dio en el siglo XX con el físico Albert Einstein y su “teoría de la relatividad general” (1915)<sup>25</sup>. Ésta se basa en el concepto de un espacio-tiempo continuo y entrelazado, lo que significa que el espacio es un campo –y no un “espacio vacío”– y que depende de cuatro parámetros coordinados, correspondientes a tres dimensiones del espacio y a una del tiempo. Einstein explicaba que ese campo es el único medio de describir el mundo real y, de ser eliminado, no quedaría ningún “espacio”, dado que éste no tiene una existencia independiente<sup>26</sup>. Así, Einstein derrumbó la creencia del espacio –y del tiempo– como entidad absoluta,

---

<sup>21</sup> Ibídem, p.65, p.199. Schopenhauer indicó el predominio de la emoción sobre la ciencia. Para él, la ciencia se encontraba en el nivel inferior de las manifestaciones culturales, luego se encontraba el arte, a modo de trampolín hacia la santidad. La jerarquización de las artes de Schopenhauer y la humillación que ella supuso para la arquitectura fue abandonada casi un siglo después: la arquitectura fue redimida como arte al convertirse el espacio –y no la materia– en el instrumento arquitectónico por excelencia.

<sup>22</sup> BLAS GÓMEZ, Op. cit., 2009, p.251.

<sup>23</sup> DÍAZ GUERRERO, Op. cit., 2001, p.443-44.

<sup>24</sup> JAMMER, Op. cit., 1970, p.140.

<sup>25</sup> La *Teoría de la relatividad general* derivó de su trabajo anterior, la *Teoría de la relatividad especial*, formulada en 1905.

<sup>26</sup> Albert Einstein citado en: JAMMER, Op. cit., 1970, p.174.

tal como la entendía Galileo y Newton. A partir de Einstein, se pasó a concebir que, pese a que espacio y tiempo no son “contenedores” del universo, tampoco podrían existir si no existiese un “contenido”, a saber, Sol, Tierra y otros cuerpos celestes<sup>27</sup>. Desde sus descubrimientos fue posible sintetizar las concepciones del espacio que se sucedieron históricamente –y que existen simultáneamente– en tres categorías principales:

- a) concepto aristotélico de espacio como lugar, contra el concepto de espacio vacío, que depende totalmente del objeto material;
- b) concepto de espacio como contenedor de todo los objetos materiales; se refiere a la idea absoluta del espacio en Newton;
- c) concepto de espacio como campo cuatridimensional (campo electromagnético), influido por Maxwell y Faraday.

Einstein apoyó esta última concepción, pero también aceptó y cultivó las demás<sup>28</sup>. Las teorías de Einstein tuvieron repercusiones más allá del campo de la física, de las ciencias o de la filosofía. Su teoría de la relatividad y el estudio de la gravedad –la constatación de que la ésta no es una fuerza como las otras, sino que es una consecuencia de que el espacio-tiempo no sea plano, como se creía – llenaron el arte de nuevos problemas<sup>29</sup>, al obligarle a considerar tensiones y equilibrios de campos y fuerzas como componentes esenciales e ineludibles de la labor artística, en consonancia con el dinamismo del mundo moderno.

Las categorías espaciales de Einstein aplicadas al campo teatral pueden ser entendidas en su correspondencia con los diversos espacios del teatro: a) espacio como lugar: es el espacio escénico, el lugar específico interrelacional donde se desarrolla la acción dramática; b) espacio como contenedor: es el espacio teatral, el espacio que contiene y alberga la acción y los espectadores; c) espacio como campo cuatridimensional: es el espacio-tiempo del fenómeno teatral<sup>30</sup>.

Se destaca que a partir del nuevo pensamiento del siglo XX, las reflexiones sobre el espacio se escinden irremediabilmente en dos campos: el que se relaciona más con el ser humano y en concreto con el problema de la percepción, del que se ocupó la filosofía durante mucho tiempo y del que se ocuparía la nueva ciencia de la psicología; y el que pertenece al universo de la materia, con el problema de su definición y descripción matemática, del que se ocuparía la física moderna.

Diversos estudios del espacio utilizaron la geometría euclidiana como fundamento conceptual. En éste, la geometrización de las relaciones espaciales ocurre por la mediación de un sistema que prescinde del ser humano. Sin embargo, a partir de la teoría de la relatividad, con la incorporación de la dimensión temporal, se pasó a tener en consideración el punto de vista del observador. A pesar de ser esencial en la observación de los fenómenos cosmológicos y de la física cuántica, la relatividad es menos aplicable a lo cotidiano, a la escala humana. A escala arquitectónica –la escala del edificio y de

---

<sup>27</sup> VAN DE VEN, Op. cit., 1977, p.69-70.

<sup>28</sup> VAN DE VEN, Op. cit., 1977, p.71.

<sup>29</sup> BLAS GÓMEZ, Felisa. Espacio y teatro. En: *RESAD*. Nº16. Enero-Junio 2006. Madrid: UPM, 2006. p.10.

<sup>30</sup> Para un mejor entendimiento de los tipos de espacio del teatro, éstos serán explicados más adelante en apartado específico en este capítulo de la tesis.

las relaciones sociales– el concepto de espacio utiliza el sistema de tres coordenadas tridimensionales e indica el carácter formal del volumen atmosférico físico limitado y definido por elementos contruidos o naturales, que configura el ambiente en el que el observador puede entrar y moverse. En la escala humana, la posibilidad de ser recorrido, convierte el “vacío” en un fenómeno arquitectónico, en un espacio percibido, vivido.

### 3.1.2. Espacio, Artes y Arquitectura

El objeto de nuestras creaciones es el arte del espacio, la esencia de la arquitectura. H. P. Berlage<sup>31</sup>

El espacio es un punto de referencia, un elemento cuya importancia, valor y significado son indisolubles de la propia arquitectura. Cuando hablamos de espacio y artes, no nos referimos tan sólo a una realidad objetiva, definida, limitada, material, sino a un concepto complejo, subjetivo, simbólico, a una idea que tiene su formación y desarrollo propio, y cuya evolución –científica y filosófica– es expresada por las formas artísticas, tales como la arquitectura y el teatro, entre otras. Por tanto, se examina aquí el espacio como producto móvil de una creación histórica, relacionado con la constante evolución del arte<sup>32</sup>. Cabe destacar aun la interrelación entre el desarrollo científico y el artístico, donde para las artes fue fundamental la ampliación de los conocimientos en torno a la fisiología de la visión, de la anatomía, del comportamiento de la luz, de la producción de papeles, tintas y bases colorantes más duraderas y manejables, entre tantos otros.

Pese a no ser el único componente –o no siempre primordial– de la arquitectura<sup>33</sup>, el espacio se ha vuelto inherente al concepto arquitectónico en el pensamiento occidental. Con el paso del siglo XIX al XX, el espacio empezó a ser reconocido por estudiosos y críticos como elemento esencial, que caracteriza y diferencia la arquitectura de las demás artes plásticas. Hasta hoy obras de Sigfried Giedion (1941)<sup>34</sup>, Max Jammer (1954)<sup>35</sup>, Bruno Zevi (1957)<sup>36</sup>, Giulio Carlo Argan (1966)<sup>37</sup>, Christian

<sup>31</sup> Hendrik Petrus Berlage citado en: VAN DE VEN, Op. cit., 1977, p.11.

<sup>32</sup> Aunque a través de la historiografía de la pintura se puede percibir claramente la evolución del concepto y del entendimiento del espacio, paralelamente al desarrollo de las nociones filosófico-científicas del espacio, aquí en la tesis no nos centramos en lo pictórico, sino en la comprensión artística global respecto al espacio, y en concreto en la visión arquitectónica y teatral a este respecto. Sobre la cuestión del espacio pictórico, ver: GOMBRICH, Ernest H. *La historia del arte*. Madrid: Debate S.A., 1997. GOMBRICH, Ernest H. *Arte e ilusión*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979. GOMBRICH, Ernest H. *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza Editorial, 1987. PANOFKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 1973. ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Editorial Eudeba, 1971. ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial, 1979.

<sup>33</sup> Jordi Gussinyer i Alfonso destaca las idiosincrasias de la arquitectura de otras culturas, diferentes de la civilización Occidental. GUSSINYER I ALFONSO, Op. cit., 1992.

<sup>34</sup> GIEDION, Sigfried. *Space, Time & Architecture: the growth of a new tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1941. (Espacio, Tiempo y Arquitectura. Barcelona: Reverte, 2009.)

<sup>35</sup> Cf.: JAMMER, Op. cit., 1970.

<sup>36</sup> ZEVI, Bruno. *Architecture as Space*. En: *Encyclopedia of World Art*. New York: Mc Graw Hill, 1957. ZEVI, Bruno. *Architecture in Nuce: Una definición de Arquitectura*. Madrid: Ed. Aguilar, 1969.

<sup>37</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico*, desde el Barroco a nuestros días. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.

Norberg-Schulz (1971)<sup>38</sup> y Cornelis Van de Ven (1977), entre otros arquitectos, investigadores e historiadores, han coincidido en la forma de concebir el fenómeno arquitectónico en sí mismo y han tratado de encontrar la verdadera dimensión del espacio como modo de comprender el comportamiento y el significado de la arquitectura<sup>39</sup>.

Hacia finales del siglo XIX, comenzaron a perfilarse, sobre todo en Alemania, dos grandes escuelas del pensamiento arquitectónico, que seguían el “puro visualismo” y el concepto de “empatía” (*Einfühlung*). Theodor Lipps y Adolf von Hildebrand<sup>40</sup> se destacaron al aplicar conceptos como la “empatía” a la experiencia espacial. Lipps distinguió entre observación óptica<sup>41</sup> y estética: para la primera interesa la forma; en cambio, para la estética, importa además el contenido. Hildebrand trató de la relación espacial entre observador y objeto, creando el concepto de visión cinética (en movimiento)<sup>42</sup>, en la que hay una serie de impresiones tridimensionales sucesivas, y aplicándolo en las bellas artes. Introducida por Hildebrand, la idea del espacio empezó a considerarse como *esencia* de la experiencia de la obra de arte<sup>43</sup>, pero esa noción tardó más de una década en ser aceptada por los propios arquitectos y ser aplicada a la arquitectura.

En los estudios del historiador y crítico de arte suizo, Heinrich Wölfflin, la interpretación psicológica inicial y el concepto de empatía desaparecieron casi por completo, dando lugar a otra más visual-formal. Sus análisis fueron convirtiéndose en un método científico de “visión artística”, que analizaba metódicamente los aspectos formales de estilo. En cambio, para Hildebrand –que sí poseía una idea plástica de espacio– no había tan sólo una lectura, no existía un plano o punto de vista ideal, sino varios. El objeto provocaba una sucesión de puntos de vista que obligaba al espectador a tener una experiencia de la obra de arte que se sucedía en el tiempo<sup>44</sup>.

El historiador del arte Alois Riegl fue quien por primera vez en la historia del arte occidental consideró el espacio como un “factor determinante del estilo” y problema vital de la arquitectura. Sólo a partir de entonces el espacio pasó a ser visto como un componente importante en el arte arquitectónico de construir<sup>45</sup>. Esa generación de teóricos es inestimable: Hildebrand, Wölfflin, Riegl, Worringer expresaron sus ideas antes de que los movimientos modernos de la arquitectura saliesen a la superficie, modelando el modo de pensar e influyendo sobre los nuevos teóricos<sup>46</sup>. En esa época, la

---

<sup>38</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. *Existence, Space and Architecture*. London: Praeger Publishers, 1971. (*Existencia, Espacio y Arquitectura*. Nuevos caminos de la arquitectura. Barcelona: Blume, 1975.)

<sup>39</sup> GUSSINYER I ALFONSO, Op. cit., 1992, p.190-192.

<sup>40</sup> Hildebrand, que también era escultor, fue uno de los seguidores de la teoría de la “pura visualidad”, que relacionaba fisiología, psicología experimental y psicología de la visión. Sus trabajos trataban de los problemas epistemológicos, psicológicos, estéticos, de crítica de diseño y de la metodología de la historia de la arquitectura con énfasis en los aspectos visuales.

<sup>41</sup> Ya se sabía en aquél entonces que el sentido del tacto es indispensable para la experiencia de la profundidad, que la imagen de la retina es plana y que el sentido del tacto nos la hace entender espacialmente.

<sup>42</sup> Para Hildebrand, todas las experiencias sobre la forma plástica proceden del sentido del tacto, sea con la mano o el ojo.

<sup>43</sup> *Das problema der form* (1893) citado en: VAN DE VEN, Op. cit., 1977, p.112.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p.131-132.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p.167, p.235.

<sup>46</sup> En *Espacio, tiempo y arquitectura* (1941), de Sigfried Giedion, el nuevo concepto espacio-tiempo es tratado como una creación de los movimientos modernos en arquitectura.

belleza empezó a ser discutida como expresión de la función y la estética como un fin en sí misma, “el arte por el arte”. La estética del espacio pasó a ocupar el centro de interés de un grupo de pintores, poetas y arquitectos, corroborando la afinidad entre los artistas de vanguardia y el estudio “científico” de la estética, donde prevaleció la idea de un arte funcional. Por tanto, en la evolución del concepto de espacio, de la filosofía a su aplicación artística y principalmente arquitectónica, los historiadores y críticos de arte ejercieron un papel fundamental, sentando las bases del nuevo pensamiento que pasaría a ser aceptado por la teoría crítica y por la práctica arquitectónica, y abriendo paso a ideas que siguen siendo actuales hasta hoy.

Poco tiempo después, el historiador de arte Geoffrey Scott señaló la idea de espacio como experiencia estética y como el centro de la creación arquitectónica. En su obra *The Architecture of Humanism* (1914), Scott rechazó el intuitivo sentimiento-del-mundo que precede a toda creación y, en este sentido, siguió una trayectoria paralela a la de la escuela alemana de la “empatía”, según la que es el espectador quien transcribe el significado de la arquitectura, de acuerdo con sus propias sensaciones corporales, base de la futura teoría fenomenológica:

El arte arquitectónico tiene el monopolio del espacio. De entre todas las artes, sólo la arquitectura puede dar al espacio su verdadero valor, y puede rodearnos con un vacío de tres dimensiones. Cualquier placer que podamos obtener de ello, es un regalo de la arquitectura... La arquitectura trata directamente del espacio, utiliza al espacio como material y nos coloca en medio de él. (...) El arquitecto modela el espacio como el escultor la arcilla, y diseña su espacio como obra de arte; es decir, trata de provocar a través de él una cierta sensación en quien penetra en él. ¿Qué método utiliza? El movimiento, de nuevo. De hecho, el espacio es libertad de movimientos<sup>47</sup>.

A partir de las vanguardias, la tríada plano (pintura), masa (escultura) y espacio (arquitectura) se afirmó en las artes visuales. A la noción de espacio en arquitectura se sumó el concepto de espacio-tiempo, consecuencia del reciente descubrimiento de los modernos movimientos cubista y futurista. En esa época, los conceptos de espacio, tiempo y volumen eran utilizados en el ambiente academicista para dividir las artes en diferentes campos; en cambio, los arquitectos, escultores y pintores modernos manipulaban estas mismas nociones para borrar los límites existentes y buscar la unión de las artes –la “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*) planteada por Richard Wagner en el ámbito teatral.

La nueva noción de espacio proporcionada por las ciencias de principios del siglo XX sirvió de inspiración a la renovación en la creación artística. El cubismo y la publicación de la teoría de la relatividad de Einstein en esa época fueron acontecimientos conectados al propio ritmo cultural de la época. Junto a esa evolución de la ciencia y del arte, del mismo modo la filosofía fue modificando los conceptos tradicionales sobre el espacio. El pensamiento objetivo y abstracto de la tradición kantiana pasó a ser rechazado, y se acogió un nuevo modo de pensamiento, al estilo del filósofo Søren Kierkegaard, que aportó el nuevo concepto del “pensador subjetivo o existente”. También Henri Bergson, en *L'évolution créatrice* (1907), elaboró el fundamento de su filosofía: la *duración* como base de la *imagen conceptual* en la vivencia del individuo en su entorno. “Con el paso del tiempo, el

---

<sup>47</sup> Ibídem, p.201.

observador acumula en su memoria una cantidad determinada de información percibida sobre un objeto dado del mundo externo visible, y esta experiencia acumulada se convierte en la base del conocimiento conceptual de dicho observador sobre dicho objeto<sup>48</sup>.

En el periodo marcado por el nacimiento del funcionalismo y de la arquitectura moderna, los arquitectos Walter Gropius y Frank Lloyd Wright jugaron un importante papel en el desarrollo de la idea de espacio como la esencia estética de la arquitectura. Gropius adoptó primero en la *Werkbund*<sup>49</sup> y posteriormente en la *Bauhaus*, la idea de espacio como núcleo de la investigación artística<sup>50</sup>, que culminó con la noción de arquitectura como ciencia del espacio, con la teoría del espacio-tiempo de László Moholy-Nagy<sup>51</sup>.

A partir de 1927-1928, Wright pasó a poner énfasis en el espacio y trató de demostrar en su obra –escrita, y sobre todo construida– la importancia del espacio cubierto, interior, protector. Con gran desenvoltura definió el valor y la necesidad del espacio en la arquitectura: “El edificio ya no es un bloque de materiales de construcción a los que se trata artificialmente desde fuera, al modo de la escultura. El ambiente interior, el espacio en el cual se vive, es el gran hecho del edificio, el ambiente que se expresa al exterior como un espacio cerrado<sup>52</sup>. Al lado del *Zeitgeist* y de los movimientos artísticos cubista y futurista, la gramática formal de su arquitectura ejerció indiscutible influencia sobre el movimiento moderno arquitectónico europeo. En su praxis, Wright supo vencer la dicotomía “orgánico/expresionista” *versus* “geométrico/funcionalista”, creando una arquitectura orgánica, geométrica y funcional a la vez, donde el espacio –y los usuarios– eran los protagonistas. Así, logró establecer la relación espacio-lugar, colocando el énfasis en los valores perceptivos del entorno –tanto físicos (topografía, vistas, paisaje, materiales, clima), como psicológicos (basados en la experiencia y en la percepción corporal)– que conformarán el lugar<sup>53</sup>.

Si el espacio es “el concepto más misterioso e intangible de la arquitectura<sup>54</sup>”, todavía cabe destacar que, del mismo modo que ha habido varias ideas de espacio, han existido también distintas situaciones espaciales, que han dado origen a arquitecturas diversas. Las tres categorías principales serían: la masa escultórica exenta rodeada de espacio (espacio como *masa*), el espacio rodeado de

---

<sup>48</sup> VAN DE VEN, Op. cit., 1977, p.235.

<sup>49</sup> La *Deutscher Werkbund* (DWB) era una asociación mixta de arquitectos, artistas e industriales, fundada en 1907 en Múnich, por Hermann Muthesius. Fue una organización importante en la historia de la Arquitectura moderna, del diseño moderno y precursora de la *Bauhaus*.

<sup>50</sup> En el desarrollo de su concepto espacial, Gropius enumeró cuatro aspectos: a) espacio ilusorio, que surge de la capacidad intuitiva y metafísica humana, según la noción kantiana; b) espacio matemático, mensurable, del intelecto, representable (gráficamente); c) espacio material, tangible, real, perceptible, sensorial; d) espacio artístico, vital, emocional, espiritual. VAN DE VEN, Op. cit., 1977, p.287, p.293.

<sup>51</sup> Moholy-Nagy afirmó que lo que diferencia la arquitectura de las otras artes es que ésta es creación de espacio. MOHOLY-NAGY, László. *La nueva visión*, 1928. Citado en: RAMON GRAELLS, Antoni. *Espai escènic, arquitectura*. p.105-112. En: ROQUETA MATÍAS, Santiago; FORT MIR, Josep M. (ed.) *Arquitectura, Art i Espai efímer*. Barcelona: Edicions UPC, 1999.

<sup>52</sup> WRIGHT, Frank Lloyd. In the Cause of Architecture. En: *Architectural Record*. New York, 1927-1928.

<sup>53</sup> NORBERG-SCHULZ, Op. cit., 1975, nota 8. PUEBLA PONS, Joan. *Neovanguardias y representación arquitectónica: la expresión innovadora del proyecto contemporáneo*. Barcelona: Edicions UPC, 2002. p.29.

<sup>54</sup> VAN DE VEN, Op. cit., 1977, p.11.

masa (espacio como *vacío*) y su culminación a través de la interpenetración de los dos (espacio como *lugar*).

A partir del establecimiento del espacio como un tema central en la teoría arquitectónica, el historiador Sigfried Giedion definió tres etapas en la historia de la arquitectura. Para él, una primera arquitectura abarca desde la antigüedad hasta la Grecia antigua, en la que hay una clara relación y predominancia de la masa y volúmenes externos y donde el espacio es concebido como el vacío existente entre esos cuerpos tridimensionales. La segunda etapa estaría marcada por la conquista del espacio interior, presente desde la arquitectura romana hasta mediados del siglo XIX. La tercera fase se caracteriza por la influencia e interrelación entre el espacio interior y el exterior, a ejemplo de las obras de destacados arquitectos como Frank Lloyd Wright, Louis I. Kahn, Mies Van der Rohe o Le Corbusier<sup>55</sup>.

En las últimas décadas muchos estudiosos han puesto el acento exclusivamente en el espacio (abierto, limitado, cubierto o envolvente). El arquitecto y crítico Bruno Zevi, siguiendo la tradición teórico-crítica europea, llegó a afirmar que sin espacio cubierto y limitado no existe arquitectura: "Que el espacio, el vacío, sea el protagonista de la arquitectura, resulta, en el fondo, muy natural: ya que la arquitectura no es tan sólo arte, ni sólo imagen de vida histórica o de vida vivida por nosotros o por los demás, es también, y en primer lugar, el ambiente, la escena en la cual se desarrolla nuestra vida"<sup>56</sup>. En este sentido, el concepto de espacio se ha transformado en un instrumento metodológico para, a través de la arquitectura, comprender la realidad cultural de pueblos y civilizaciones<sup>57</sup>. Por otro lado, comúnmente se define la arquitectura como el arte de proyectar y construir edificios o *espacios*<sup>58</sup> para el uso del ser humano, siendo considerada "arte" desde el momento en que conlleva una búsqueda estética. Sin embargo, el mismo Zevi puntualiza que, si bien es un elemento fundamental, el valor de una obra arquitectónica no se agota en su valor espacial. La arquitectura se caracteriza por una pluralidad de valores, a saber: económicos, sociales, técnicos, funcionales, artísticos, estéticos y espaciales.

Sobre la relación entre los espacios y su significación, Raimon Panikkar afirma que

la separació entre espai interior i exterior, identificada respectivament amb l'espiritual i el material, és una concepció més aviat moderna. L'espai pot ser concebut com el continent que fa possible qualsevol contingut, perquè és tant continent com contingut. L'espai és allò on les coses s'esdevenen i són, perquè l'espai també és dins de les coses. L'espai és una realitat primordial que no cap en la nostra categorització d'intern i extern, subjectiu i objectiu, material i espiritual, creat i diví<sup>59</sup>.

---

<sup>55</sup> Cf.: GIEDION, Op. cit., 1941.

<sup>56</sup> ZEVI, Bruno. *Saber ver la arquitectura*. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998.

<sup>57</sup> Cabe notar el interés de Giedion en narrar una historia del Movimiento Moderno. Su posición, por tanto, lejos de ser neutral, tiende a leer en cada categoría de espacio por él encontrada, una determinada posición histórica que corresponde a un avance hacia un nivel *óptimo* que, en su modo de ver, corresponde al concepto espacial desarrollado por la arquitectura moderna.

<sup>58</sup> Ver: "Arquitectura". Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*.

<sup>59</sup> PANIKKAR, Raimon. L'espai sagrat és l'espai real. En: CRIPPA, Maria Antonietta; NONELL, Juan Bassegoda (org.). *Gaudí, espais sagrats*. Barcelona: Lunwerg, 2002. p.60.

En este recorrido se percibe que desde el siglo XIX, la arquitectura buscó un espacio teórico propio, conllevando la investigación de sus fenómenos y la elaboración de sus conceptos específicos. En este amplio arco teórico-conceptual, el espacio ha jugado un rol fundamental: desde una entidad abstracta y físicamente delimitadora, progresivamente se ha convertido, ya en pleno siglo XX, en un concepto estructurante. Los diversos significados del espacio en la ciencia y física han sido aplicados a diferentes interpretaciones del elemento en arquitectura: las ideas arquitectónicas han evolucionado de modo paralelo a las ideas sobre el espacio en el campo de la filosofía y de las ciencias naturales. En la investigación doctoral se ha buscado entender las contribuciones de los principales pensadores que, principalmente a lo largo del último siglo, se han dedicado a buscar el significado del espacio en arquitectura. Para Louis I. Kahn, la arquitectura se define por la creación de relaciones, continuidades, conexiones y heterogeneidades espaciales: "La arquitectura es la estudiada construcción de espacios. La continua renovación de la arquitectura proviene de la evolución de los conceptos de espacio"<sup>60</sup>.

### 3.2. Apuntes sobre el concepto contemporáneo de espacio

Lo spazio è uno strumento linguistico ed un luogo creativo per l'espressione artistica.  
Fabrizio Cruciani<sup>61</sup>.

La vida contemporánea ha alcanzado niveles de complejidad antes difícilmente imaginables, alterando los conceptos de espacio, tiempo, presencia, realidad y ficción. Tras una larga trayectoria, en el mundo actual, el espacio ha dejado de ser un concepto intelectual para pasar a ser principalmente una percepción, consecuencia de una nueva sensibilidad. No obstante, esta percepción del espacio está siempre condicionada por la posición, por el movimiento y recorrido –es decir, por la cuarta dimensión– del observador, del usuario que experimenta la arquitectura. De este modo, el binomio espacio-tiempo se vuelve imprescindible a la aprehensión del fenómeno arquitectónico.

Fabrizio Cruciani nos ayuda a comprender la serie de cambios ocurridos durante los siglos XIX y XX que propiciaron una nueva percepción del espacio. La idea de tiempo se modificó con la introducción de la hora oficial internacional, con la costumbre del reloj<sup>62</sup>, con la difusión de los viajes en tren (acercando distancias y recortando tiempos de viaje), con la reproducción de las imágenes (proporcionando la visión de lugares distantes), etc. Por otro lado, el espacio dejó de ser percibido como el vacío en el que se hallan los objetos, tornándose realidad activa, dinámica y completa. Las nuevas tecnologías (hierro, vidrio, hormigón, electricidad, etc.) cambiaron el sentido de la distancia, de la relación entre fondo y primer plano, dilatando el espacio<sup>63</sup>.

---

<sup>60</sup> KAHN, Louis I. (edit. Alessandra Latour). *Escritos, conferencias y entrevistas*. Madrid: El Croquis Editorial, 2003, p.270. KAHN, Louis I. Architecture in the Tropical Making of Space. The Continual Renewal Architecture comes from Changing Concepts of Space. En: *Perspecta*. The Yale Architectural Journal, IV. p.2-3. Citado en: VAN DE VEN, Op. cit., 1977, p.11.

<sup>61</sup> CRUCIANI, Fabrizio. *Lo spazio del teatro*. Roma-Bari: Editori Laterza, 1995. p.121.

<sup>62</sup> La popularización del hecho de tener presente la hora, que surgió con el reloj barato estandarizado a mediados del siglo XIX, fue fundamental para un sistema bien articulado de transporte y producción.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p.99.



En poc menys d'un segle s'ha passat de les òrbites de l'individu, regulades pel pas i el cavall, a una estructura d'integració espacial planetària; això no obstant, o potser virtut d'uns canvis tan ràpids com aquests, la percepció habitual del temps continua essent la pre-einsteiniana, d'un temps viscut com a força física posada al costat de les coses<sup>64</sup>.

Los avances científicos y tecnológicos son responsables de nuevas formas de comprender el mundo, de transformaciones sociales y culturales. La crisis del anterior sistema establecido se agudizó en la segunda posguerra, y se tornó más visible a partir de la década de sesenta: la industria que hasta mediados del siglo XX se estructuraba esencialmente a partir de la lógica de producción en serie, empezó a transformarse muy rápidamente. Las palabras de Christopher Alexander a respecto del trabajo de arquitectos y diseñadores en esa época suenan todavía actuales: "Al mismo tiempo que aumentan cuantitativamente los problemas, aumentan en complejidad y dificultad, y asimismo cambian con más rapidez que antaño. Constantemente se desarrollan nuevos materiales, las pautas sociales se modifican rápidamente y la cultura misma cambia con más velocidad que nunca antes"<sup>65</sup>.

Como se ha visto en el apartado anterior, durante las décadas de cincuenta y sesenta, ocurrió un importante cambio en la noción de espacio –y de espacio-tiempo, no sólo en la filosofía y en la ciencia, sino también en las artes. La teoría del lugar de Aristóteles, rechazada desde hacía mucho tiempo, fue reconsiderada al ser avalada por Albert Einstein. "La tierra volvió a ser un todo finito, forzado a un desarrollo interior y no a ese desarrollo exterior que buscaba de acuerdo con las optimistas creencias anteriores, lo que ha conducido a los nuevos conceptos de integración, complejidad ecológica y máxima densidad"<sup>66</sup>. Ese interés contemporáneo por las ideas neoplatónicas evidencia la continuidad de la búsqueda espiritual por la armonía universal<sup>67</sup>.

En la segunda mitad del siglo XX, el movimiento moderno pasó a entender el espacio a partir de los conceptos desarrollados por las vanguardias. El empleo masivo de los nuevos materiales constructivos como el acero, el hormigón o el cristal supuso un cambio fundamental, hacia la noción de espacio "libre, fluido, ligero, continuo, abierto, infinito, secularizado, transparente, abstracto, indiferenciado, newtoniano, en total contraposición al espacio tradicional, que es diferenciado volumétricamente, de forma identificable, discontinuo, delimitado, específico, cartesiano y estático"<sup>68</sup>.

Influida por el ambiente cultural posterior a la Segunda Guerra Mundial<sup>69</sup> y en oposición al espacio abstracto e indiferenciado de la arquitectura moderna, surgió una nueva concepción espacial como consecuencia de los estímulos psicológicos, sociológicos y antropológicos, y condicionada por experiencias individuales y colectivas, temporalmente definidas. A partir de los fundamentos de Kant, se trató de determinar las interrelaciones entre el ser humano y su espacio, su mundo, un universo

---

<sup>64</sup> VALENTINI, Valentina. *Després del Teatre Modern*. Barcelona: Institut del Teatre, 1991. p.75.

<sup>65</sup> ALEXANDER, Christopher. *Ensayo sobre la síntesis de la forma*. Buenos Aires: Infinito, 1986. p.12.

<sup>66</sup> VAN DE VEN, Op. cit., 1977, p.17.

<sup>67</sup> Ibídem, p.31.

<sup>68</sup> NORBERG-SCHULZ, Op. cit., 1975, nota 7.

<sup>69</sup> El optimismo vivido en las primeras décadas del siglo XX, que soñaba con una sociedad libre e interrelacionada, y responsable de la creación de un nuevo concepto de espacio, dio lugar al nacimiento y fortalecimiento de corrientes nacionalistas y fue progresivamente menguando, llegando a su máxima decadencia con la Segunda Guerra Mundial.

que no es sólo espacial, sino igualmente temporal. En este sentido, Husserl, Heidegger y Merleau-Ponty tuvieron un papel destacado al remarcar la cuestión de la espacialidad humana, único modo de aproximar el espacio homogéneo e indiferenciado de la matemática –espacio ideal– a la existencia y vivencia real del ser humano.

La arquitectura está referida a las condiciones particulares concretas de cada situación dada en un espacio y un tiempo preciso. La tarea de la arquitectura es la de edificar lugares para el habitar. De la misma manera que no hay esencias universales sino existencias históricas, particulares y concretas, tampoco hay espacios elaborados *in vitro*, experimentos de tipo general<sup>70</sup>.

La nueva idea de producción del espacio reemplazó el anterior concepto materialista (geométrico, cartesiano, euclidiano) por las teorías existencialista y fenomenológica del lugar. Ocurrió así un retorno a los datos empíricos, a “las cosas mismas” de la fenomenología de Edmund Husserl<sup>71</sup> y Maurice Merleau-Ponty<sup>72</sup>, además de una inflexión crítica en la teoría arquitectónica, marcada por los ideales de Martin Heidegger<sup>73</sup>, Otto Friedrich Bollnow<sup>74</sup> y Christian Norberg-Schulz<sup>75</sup>. A pesar de ser un *a priori*, el espacio pasó a ser también “un producto, un resultado y una cualidad de la existencia del hombre obligado a orientar la indagación espacial, no hacia la búsqueda, sino hacia la construcción de esa espacialidad”<sup>76</sup>. Se pasó de un “espacio para vivir” a “vivir un espacio”.

*Phénoménologie de la perception* (1945), de Maurice Merleau-Ponty, es una muestra del interés de la filosofía y de la antropología por problemas de orden espacial. En la obra, el filósofo desarrolló una fenomenología espacial, basada en la consciencia perceptiva, una noción concreta, fisiológica, del cuerpo humano<sup>77</sup>. Merleau-Ponty se ocupó de ordenar y sistematizar los modos de construcción de dicha espacialidad a partir de la percepción corporal e individual humana. Una década después, el antropólogo francés Claude Lévy-Strauss daría un paso más allá, defendiendo en *Anthropologie structural* (1958) que las configuraciones espaciales son productoras de sistemas sociales.

Martin Heidegger fue figura clave del existencialismo del siglo XX, influyendo aun en el pensamiento hermenéutico. Él fue el primero en afirmar el carácter espacial de la existencia humana y el carácter existencial del espacio humano. En *Construir, habitar, pensar* (1951), Heidegger ratificó que la existencia es espacial, que el espacio no es ni un objeto externo ni una experiencia interna: el espacio existencial es un sistema relativamente estable de esquemas perceptivos o imágenes del ambiente

---

<sup>70</sup> SOLÁ-MORALES, Ignasi. *Diferencias; Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. p.105-106.

<sup>71</sup> El filósofo alemán Edmund Husserl es el fundador de la Fenomenología, cuyo mayor seguidor sería el filósofo y profesor de psicología francés Maurice Merleau-Ponty.

<sup>72</sup> Cf.: MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 1997.

<sup>73</sup> Cf.: HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. En: *Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago de Chile: Ed. Univ., 1990.

<sup>74</sup> Cf.: BOLLNOW, Otto Friedrich. *Hombre y espacio*. Barcelona: Editorial Labor, 1969.

<sup>75</sup> Norberg-Schulz distingue siete conceptos de espacio, en orden creciente de abstracción: espacio pragmático, espacio perceptivo, espacio existencial, espacio cognoscitivo, espacio expresivo o artístico (espacio arquitectónico), espacio estético y espacio lógico. Cf.: NORBERG-SCHULZ, Op. cit., 1975.

<sup>76</sup> DÍAZ GUERRERO, Op. cit., 2001, p.51.

<sup>77</sup> MERLEAU-PONTY. *El espacio*. p.258-312. En: Op. cit., 1997, p.258.

circundante<sup>78</sup>. También el filósofo Otto F. Bollnow desarrolló una teoría del espacio existencial con importantes referencias al espacio arquitectónico: "El espacio concreto del hombre tiene que ser considerado en su totalidad, incluidos los acontecimientos importantes experimentados en su interior. Por la particular calidad de ese espacio, su disposición y orden, reflejan y expresan el sujeto que los experimenta y que reside en ellos"<sup>79</sup>. Este tipo de concepción espacial es fundamental tanto para la arquitectura en general, como en especial para el campo del teatro. El examen de la experiencia espacial y artística es sin duda útil para aclarar el campo del arte<sup>80</sup>.

Inspirado por Heidegger, Christian Norberg-Schulz abordó en su libro *Existence, Space and Architecture* (1971) el tema del espacio como "dimensión existencial y como relación entre el hombre y el ambiente que lo rodea"<sup>81</sup>, para desarrollar sobre esta base el concepto de espacio arquitectónico como "una concreción de esquemas o imágenes ambientales"<sup>82</sup>. Para el arquitecto, historiador y crítico, el proceso por el cual una imagen espacial puede ser transpuesta a la esfera emocional es expresado por el concepto espacial. Éste proporciona información acerca de la relación entre el hombre y el mundo que lo rodea y es la expresión espiritual de la realidad que se halla delante de él, siendo modificado por su presencia y uso del espacio. Así, los principios de la relación entre espacio y lugar ha quedado fijada por autores como Norberg-Schulz desde los años cincuenta<sup>83</sup>.

Norberg-Schulz restablecería en la teoría arquitectónica la correspondencia entre forma y cometido, y dentro de éste, la necesidad de lo simbólico: "Un edificio sólo revela todo su significado cuando lo vemos como parte de un medio simbólico, en el que todos los objetos son portadores de valores, en tanto que participan en acciones humanas, que no son nunca indiferentes"<sup>84</sup>. Cuestiones como ésta encendieron el debate de la arquitectura: para el autor, es necesario reconocer los espacios, descubrirlos y adecuarse a ellos, al *genius loci*. "Abitiamo poeticamente, quando siamo in grado di 'leggere' la rivelazione delle cose che costituiscono il nostro ambiente"<sup>85</sup>.

De una manera u otra, al configurar el espacio, los arquitectos incidimos en un ámbito de la existencia humana, el del espacio existencial, "que forma para el hombre la imagen estable del ambiente que le rodea, y le hace pertenecer a una totalidad social y cultural"<sup>86</sup>. Este espacio existencial, consta de centros y lugares, direcciones y caminos y áreas y regiones, que interactúan y se relacionan a varios

---

<sup>78</sup> Cf.: HEIDEGGER, Op. cit., 1990.

<sup>79</sup> Cf.: BOLLNOW, Op. cit., 1969.

<sup>80</sup> TEDESCHI, Enrico. *Teoría de la arquitectura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1962. p.200.

<sup>81</sup> Cf.: NORBERG-SCHULZ, Op. cit., 1975.

<sup>82</sup> Cf.: *Ibidem*.

<sup>83</sup> Cabe destacar que Norberg-Schulz fue uno de los pocos teóricos de la arquitectura a estudiar el sentido del espacio. Sin embargo, él interpretó el espacio como el lugar de la existencia, sin llegar a aproximar la percepción del espacio existencial al espacio absoluto, como veían los existencialistas. En su obra, es posible observar el desplazamiento conceptual del espacio existencialista -de M. Heidegger o Jean Paul Sartre- a la idea del espacio fenomenológico de Gastón Bachelard y Merleau-Ponty, estableciendo y describiendo categorías del espacio y evocando espíritus del lugar, pero sin agotar el cuestionamiento del espacio existencial.

<sup>84</sup> NORBERG-SCHULZ, Op. cit., 1975, nota 2.

<sup>85</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*. Milano: Electa, 1986. p.169.

<sup>86</sup> NORBERG-SCHULZ, Op. cit., 1975.

niveles, desde el más concreto de los objetos, hasta llegar al nivel más abstracto, el geográfico<sup>87</sup>. Tener una imagen del espacio que habitamos nos sirve para afirmar nuestra identidad. Al sentir que tenemos un lugar propio, nuestro hogar, un lugar común de convivencia social, nuestra ciudad, eso nos posibilita relacionar estos niveles espaciales en los que nos movemos con cierta frecuencia a una estructura más abstracta de regiones, países, continentes y planetas. Este tipo de espacio conceptual posee estrecha vinculación con la percepción y puede definirse como un mapa espacial que llevamos en la memoria<sup>88</sup>.

El espacio arquitectónico es un poderoso configurador de comportamiento. Para que pueda ser percibido, para que pueda manifestarse, necesita límites físicos que lo definan y delimiten –dándole, a la vez, entidad. Dichos elementos formales delimitadores, con sus características materiales y compositivas, deben ser considerados en un análisis arquitectónico totalizador; sin embargo, en la tesis nos interesa sobre todo el espacio interior como característica fundamental del espacio arquitectónico. El espacio interior conlleva dos hechos: por una parte, su obvia repercusión en el espacio exterior, al que afecta al crear un volumen que lo ocupa; por otra, la posibilidad de un recorrido interior, recorrido que implica una dimensión temporal. Esa relación entre el espacio, el tiempo y el individuo/usuario/espectador y la experiencia espacial directa son insustituibles e irreproducibles por ningún otro medio.

Sin embargo, como ya se ha comentado en el capítulo anterior<sup>89</sup>, desde hace ya cuatro décadas vivimos una nueva revolución tecnológica: la era de las tecnologías de información y comunicación<sup>90</sup>, que incluye la microelectrónica, la informática, las telecomunicaciones y nuevos sistemas de producción. Esa nueva era proporciona formas comunicativas que afectan a escala mundial a los mercados, los sistemas de conocimiento, la homogeneidad de los estilos de vida, la formación de culturas híbridas y la configuración de las sociedades plurales. Las transformaciones son de orden generalizado y de alcance global, que conllevan efectos socioculturales y promueven una transformación de sentido común, de valores e instituciones. Esta revolución contemporánea constituye un importante cambio de paradigma, puesto que modifica las claves de percepción de los fenómenos, de la vida diaria, de la afectividad, del pensamiento, del arte, de la cultura y de las relaciones sociales. Hoy vivimos un espacio-tiempo que puede ser, además, digital, virtual, global.

Tratando del espacio, cabe destacar que a partir de los años noventa, ambientes informacionales han pasado a soportar con creciente sofisticación la posibilidad de simular imágenes, movimientos, espacio y tiempo, creando una "realidad virtual". En ese contexto de aceleradas transformaciones en ciencia y tecnología, los medios de la cultura digital han intensificado una supervaloración de la mirada como fuente de orientación –fenómeno que implica una transformación de la propia mirada. En *L'espace critique* (1993), el arquitecto y filósofo Paul Virilio observa la cultura del fin del milenio y la

---

<sup>87</sup> Cf. también: LYNCH, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

<sup>88</sup> Cf. también: BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Buenos Aires: FCE Argentina, 2000.

<sup>89</sup> Ver supra: Cap.2- "El teatro", apartado: "La cultura en la sociedad del espectáculo".

<sup>90</sup> Ha sido fundamental para el cambio de paradigma la introducción en la vida cotidiana no sólo de los últimos avances de la comunicación como el teléfono, el móvil, la televisión y la Internet, sino también del avión.

transformación por la que pasa la noción de espacio-tiempo, a partir de la incorporación de tecnologías digitales de acción a distancia<sup>91</sup>. Nuestra aprehensión de la realidad a partir de la luz y de las modulaciones de la visión se transforma, tal como reflexiona Virilio, en una percepción tridimensional, creando un espacio virtual. Al incorporarse también el paso del tiempo, se amplía la ilusión espacio-temporal. El filósofo francés lanza una reflexión que respecta sobre todo a la propia naturaleza del espacio y su percepción:

A profundidade de tempo sucedendo assim às profundidades de campo e espaço sensível, a comutação da interface suplantando a delimitação das superfícies, a transparência renovando as aparências: não estaríamos no direito de nos perguntar se o que insistimos em chamar de *espaço* não seria tão somente *luz*...<sup>92</sup>

A partir de los noventa, se han generalizado los ambientes informacionales, que han pasado a simular la imagen, el movimiento, el desarrollo o la evolución de formas en el tiempo con una sofisticación inédita. En esos ambientes, las imágenes creadas son comprendidas como una realidad colocada en oposición a lo real, definida como una "realidad virtual". Las transformaciones tecnológicas y los medios de la cultura digital produjeron una supervaloración de la mirada como fuente del conocimiento, que implica una transformación de la propia percepción visual. Hoy, el espectador se ve cada vez más absorbido por estas posibilidades de inmersión en un espacio-tiempo creado por el espectáculo. Ésta es potenciada por la condición contemporánea bajo la cual tendemos a incautar esa realidad cada vez más mezclada, yuxtapuesta, entrelazada y compleja, en una dialéctica entre lo real y lo virtual<sup>93</sup>.

Retomando la problemática de cómo se percibe el espacio, la arquitectura y el teatro en la sociedad contemporánea, como ya se ha discutido<sup>94</sup>, la recepción de los estímulos a través de los sentidos de la percepción se da de modo individual y subjetivo, articulando las informaciones en forma de lenguajes, siendo transformada por el intelecto, que produce el conocimiento. La construcción del saber parte de la visión al análisis, de lo universal a las diversidades culturales, del momento instantáneo a la mediación de nuestros sentidos. La construcción de los significados abarca conceptos estéticos, perceptivos y psicológicos que evolucionan a lo largo del tiempo, con la sociedad y cultura en la que está insertada.

En un importante estudio acerca del espacio, *The Hidden Dimension* (1966), el antropólogo Edward T. Hall señaló que el ser humano posee una matriz biológica que en cada época se transforma a lo largo de las expresiones artístico-culturales dominantes. El tiempo y el espacio, asociados a la cultura, aparecen como instrumentos mediante los cuales los individuos producen mensajes. Para él, el espacio define los territorios individuales y colectivos, la seguridad y la defensa. Hall teoriza acerca de

---

<sup>91</sup> VIRILIO, Paul. *O Espaço crítico*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. p.84-86.

<sup>92</sup> *Ibíd.*, p.48.

<sup>93</sup> La tesis comprende y asume la presencia de los espacios digitales, virtuales, en nuestra vida cotidiana. A pesar de su evidente influencia, nuestro ámbito de abrangencia nos obliga a restringir el objeto de estudio: nos concentraremos en el espacio "real", o sea, aquél que puede ser percibido desde la experiencia directa -de inmersión corporal- del ser humano.

<sup>94</sup> Ver supra: Cap.1- "Contexto teórico y crítico", apartado "Estética de la recepción".

aspectos y funciones del espacio, y de la "proxémica"<sup>95</sup>, que analiza la relación de proximidad o distancia existente entre los interlocutores en función del tipo de comunicación, de la cultura y del espacio social en el que se desenvuelven –unos conceptos fundamentales en el estudio del espacio para el fenómeno teatral. Así, la percepción y los hábitos sociales marcan los territorios de la comunicación interpersonal, protegiendo la privacidad y la intimidad. Hall defiende un dinamismo inherente al espacio: para él, la percepción espacial del ser humano "se encontra ligada à acção –ao que pode ser realizado num dado espaço–, mais do que àquilo que pode ser visto por contemplação passiva"<sup>96</sup>.

Ya en *La production de l'espace* (1974), al filósofo, sociólogo y geógrafo francés Henri Lefebvre se interesa por el espacio definido a partir de dos horizontes: el físico, del cosmos o de la naturaleza, y el lógico-epistemológico en el que cabe la práctica social y humana en general. En su obra, el autor reconoce tres términos fundamentales del espacio: mental, físico y social. Si debido a un proceso de cientifización del conocimiento, estos campos quedaron escindidos, y las ramas de lo social y de lo mental fueron sometidas a la soberanía de las ciencias exactas o naturales, lo que busca Lefebvre es unificarlos en una teoría unitaria, donde lo social recupere su lugar debido. Él expone que el espacio es un producto social, una compleja construcción social, basada en valores y en la producción social de significados, las cuales afectan las prácticas espaciales y las percepciones. Lefebvre destaca que "el espacio vivido a través de las imágenes y de los símbolos que lo acompañan es el espacio de los habitantes, de los usuarios. (...) Es el espacio dominado, por tanto, experimentado, que intenta modificar y apropiarse de la imaginación. Él recubre el espacio físico utilizando simbólicamente sus objetos"<sup>97</sup>. Para Lefebvre, hay que superar el espacio como producto (mercantil, económico) en favor de la producción del espacio (social).

A partir de los diversos estudios de orden filosófico, fenomenológico, sociológico, antropológico, es posible afirmar que en el mundo contemporáneo el espacio ya no es analizado como un concepto teórico e inmóvil, con un valor constante, sino que, al ser definido por una acción en un determinado momento, es concebido como un *proceso* capaz de potenciar significados. El espacio emite un significado y determina un ser y un hacer. El espacio contemporáneo también varía en función de la experiencia individual, que concurre en la concepción de la imagen espacial. Esta concepción sufre hoy una transformación continua de valores, relacionada con la actividad individual o colectiva de uso del espacio. Así, tanto la arquitectura como el espacio escénico se caracterizan como un espacio en uso, donde se desarrolla una acción o un acontecimiento, un espacio apropiado y configurado por la tríade espacio-tiempo-acción.

Al ampliar el foco del concepto de espacio y abarcar las relaciones de interdependencia entre el espacio y los individuos que lo utilizan, que lo habitan, que lo viven, se pasa de un espacio de la

---

<sup>95</sup> HALL, Edward T. *A dimensão oculta: enfoque antropológico do uso do espaço*. Lisboa: Relógio d'Água, 1986. p.79.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p.135.

<sup>97</sup> LEFEBVRE, Henri. *La producción del espacio*. Barcelona: Anthropos, 1984. p.49-50.

existencia a un espacio de la experiencia. Dicho de otro modo, de una concepción "sistemática" a una concepción "metodológica", de una posición contemplativa a una posición activa, de una concepción metafísica a una concepción social y humana del espacio<sup>98</sup>. En el caso del arte teatral, la profundización teórica, ambiental, formal y visual de la creación escénica posibilita la comprensión del espacio *real* como elemento potenciador de los sentidos, formador de la cultura visual y catalizador de las relaciones humanas. Para Castel-Branco, "reivindicar o prendre consciència d'un *espai real* no és, doncs, una experiència exclusivament física o material, sinó que es refereix a una percepció més subjectiva i interior de l'espai"<sup>99</sup>.

Haciendo una breve recapitulación de la evolución del espacio absoluto y mitológico de la antigüedad al abstracto y relativizado del modelo neoliberal, del espacio natural al social, del espacio físico al simbólico, del espacio arquitectónico al escénico-teatral, es posible entender nuestro espacio sociocultural y nuestro lugar de enunciación. Díaz Guerrero define bien ese recorrido:

Del espacio absoluto, religioso y político producido por las comunidades de sangre, de territorio, de lengua, procede el espacio relativizado y de carácter histórico. Sin embargo, el espacio absoluto no desaparece, por el contrario, se puede afirmar que aún hoy persiste como sedimento del espacio histórico relativo y como soporte de espacios de representación, simbólicos, religiosos, mágicos, políticos. El espacio absoluto persiste como persiste el rito, el cuadro o la abstracción, y sin ellos es impensable el movimiento dialéctico que lleva hacia el espacio relativo, que también persiste en la determinación de sistemas y puntos de vistas fundamentales para llegar finalmente al espacio social cotidiano, al espacio de la representación que en un primer momento se llamará teatralidad<sup>100</sup>.

Por tanto, en la búsqueda lógico-epistemológica del espacio se encuentra el espacio de la práctica social, ocupado por los fenómenos sensibles, sin excluir el mundo imaginario, los sueños, las utopías, los proyectos, las representaciones, los símbolos<sup>101</sup>. Como la tesis se plantea una lectura contemporánea del espacio del teatro, será necesario ir más allá del espacio físico-material-concreto-geométrico, hacia la realidad práctico sensible y social, para ver lo general, lo particular y lo singular del espacio en cuestión. Esa lectura presupone un ejercicio de interpretación a través del cual se realiza una aprehensión y una apropiación de ese espacio: su "territorialización". Hacer la lectura crítica del espacio en su dimensión teatral-escénica es adentrarse en la crítica de ese complejo espacio que incluye interrelaciones históricas, políticas, sociales, culturales, artísticas, psicológicas y simbólicas, además de las físicas, materiales y arquitectónicas.

---

<sup>98</sup> ARGAN, Op. cit., 1973, p.21-22.

<sup>99</sup> CASTEL-BRANCO, Inês. *L'espai teatral dels anys seixanta*. Revolució i ritual en el Living Theatre, Peter Brook i Jerzy Grotowski. Barcelona: Departament Composició Arquitectònica, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2010. (Tesis de Doctorado). p.471.

<sup>100</sup> DÍAZ GUERRERO, Op. cit., 2001, p.63.

<sup>101</sup> Ibídem, p.55-56.

### 3.3. Espacio y lugar

El lugar no es más que un orden de coexistencia entre el espacio y el tiempo...  
No solamente los objetos se distinguen gracias al espacio y al tiempo,  
sino que los objetos nos ayudan a discernir un espacio-tiempo propio. Leibniz<sup>102</sup>.

Como se ha visto en la evolución de la idea de espacio, el papel que juega el tiempo ha dado origen a una diferenciación contemporánea entre los conceptos de espacio y lugar. Josep Muntanola define este último: "lugar es tiempo en espacio"<sup>103</sup>, en el que el "en" (en inglés, *posited*) puede substituirse por: emplazado, hallado, situado, ubicado, delimitado, etc. Nuestro entendimiento de lugar parte de la explicación que da ese autor: "el lugar es una interpretación sociofísica en la que: el hablar y el habitar, el medio físico y el medio social, el conceptualizar y el figurar se entrecruzan de forma simultánea, pero sin identificarse"<sup>104</sup>. El lugar humano es un signo constante de reconciliación psicosociofísica, es decir, un lugar no sólo racional, sino de experiencias, vivencias y emociones. En otras palabras, un lugar no sólo material, físico, mas fundamentalmente significativo. En el caso concreto del teatro, ésa es sin duda su principal función: más que albergar o proteger, el lugar del teatro debe *representar y significar*.

En la distinción entre los conceptos de espacio y de lugar, se puede recurrir a los mismos criterios de dinamismo o univocidad sugeridos por Hall. Si el lugar tiene unas características fijas, particulares e independientes de la acción del usuario, el espacio es un lugar utilizado:

Hay espacio en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de moviidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales<sup>105</sup>.

Además, se suele relacionar el espacio a una idea más abstracta, mientras el lugar es más definido y concreto. El espacio se vuelve lugar cuando se materializa, se delimita, adquiere barreras físicas (o incluso simbólicas), que pueden ser establecidas a través de puntos, líneas, ejes, planos y superficies, que conforman los volúmenes. A partir de la demarcación de esos límites, se crean situaciones espaciales particularizadas tales como: dentro/fuera, abierto/cerrado, profundo/superficial, largo/corto (proporción), grande/pequeño (escala) etc. Sus especificidades, en interacción con el cuerpo humano –estático o en movimiento– son la base para la aprehensión del lugar. Culturalmente, aprendemos a leer los mensajes espaciales, estructurando intelectualmente nuestro ambiente.

<sup>102</sup> Leibniz citado en: MUNTANOLA THORNBURG, Op. cit., 1996, p.28.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p.26.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p.55. Se destaca también que en la actualidad algunos autores como Muntanola utilizan el término "topos" para referirse al espacio, debido a su relación con la naturaleza, y que alcanza un sentido más pleno que el de lugar. Para Muntanola, topogénesis es el "topos" que se desarrolla con la vida humana, con un carácter genético que encadena semiótica y epistemología, ética y política, retórica y estética. Cf. MUNTANOLA THORNBURG, Josep. *Topogénesis*. Fundamentos de una nueva arquitectura. Barcelona: Edicions UPC, 2000.

<sup>105</sup> CERTEAU, Michel. Relatos de espacio. p.127-142. En: *La invención de lo cotidiano*. México DF: Universidad Iberoamericana, 1996. p.129.



No obstante, espacio y lugar, antiespacios y no-lugares se interrelacionan, se entrelazan, se complementan y se interpenetran, lo que habitualmente crea una (con)fusión de significados entre ambos. Según las reflexiones de Yi-Fu Tuan,

O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. (...) A partir da segurança e estabilidade do lugar estamos cientes da amplitude, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice-versa. Além disso, se pensamos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar<sup>106</sup>.

Entre espacio y lugar, cabe destacar que el espacio delimitado, ocupado y vivido por el individuo, al llenarse de significados, se torna más expresivo, simbólico, convirtiéndose en lugar. La experiencia subjetiva es, por tanto, el elemento fundamental que le da sentido al espacio y lo transforma en lugar. Así, a partir de la teoría existencialista desarrollada por Heidegger y trabajada por Norberg-Schulz sobre los años sesenta, la arquitectura hoy es vista desde su "nueva" noción fundamental: sobre todo, se destina a señalar lugares y a propiciar experiencias, vivencias. La arquitectura es, por naturaleza, la escena de las relaciones humanas. Al proporcionarle al usuario la experiencia espacial, la arquitectura adquiere un valor cultural: un *locus* de vivencias, movimientos, conexiones, coyunturas, relaciones e interacciones. En el caso del teatro se crea una lectura muy particular del espacio, una lectura simbólica individual que va más allá de la mera percepción neurofisiológica. Lejos de tratarse de una realidad mecánica y universal, la vivencia espacial del espectador implica necesariamente su subjetividad y su cuerpo.

El lugar "viene definido por sustantivos, por las cualidades de las cosas y los elementos, por los valores simbólicos e históricos; es ambiental y está relacionado fenomenológicamente con el cuerpo humano"<sup>107</sup>. Así, en la conformación del lugar –ya sea arquitectónico o teatral– inciden atributos que caracterizan tanto la relación con el entorno físico y sus condiciones, con el contexto histórico y cultural, así como con los valores simbólicos, psicológicos y representativos. Es decir, hay al menos cuatro modos de abordaje del espacio: el físico-material-geográfico, el teórico-conceptual, el histórico-sociocultural, y el simbólico-psicológico-representacional.

Para Ignasi de Solà Morales, si por un lado *lugar* es "reconocimiento, delimitación, establecimiento de confines"<sup>108</sup>, por otro, tiene como valor primordial el ser "acontecimiento arquitectónico":

Desde mil lugares distintos sigue siendo posible la producción del lugar. No como el desvelamiento de algo permanentemente existente, sino como la producción de un acontecimiento. No se trata de proponer una arquitectura efímera, instantánea, deleznable y pasajera. Lo que se defiende en estas líneas es el valor de los lugares producidos por el encuentro de energías actuales, gracias a la fuerza de dispositivos proyectuales capaces de provocar la extensión de sus ondulaciones y la intensidad del choque que su presencia produce<sup>109</sup>.

En este mismo sentido, es posible hacer un paralelo con "eventos" relacionados con el arte escénico,

<sup>106</sup> TUAN, Yi-Fu. *Espação e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983. p.6.

<sup>107</sup> NORBERG-SCHULZ, Op. cit., 1975, nota 8.

<sup>108</sup> SOLÀ-MORALES, Op. cit., 2003, p.108.

<sup>109</sup> *Ibíd.*, p.114.

como la performance o *happening*<sup>110</sup>. Aunque toda forma de espectáculo teatral siempre establece su tiempo, su espacio y su lugar, ese tipo de evento conlleva una carga de experimentación y vivencia mucho más fuerte que otros. Ya en las artes plásticas, el contenido expresivo se articula también a través de formas espaciales, aunque no hay *un* espacio, o *modelo* de espacio: cada obra, en cada época, crea su espacio propio. En las palabras de Fayga Ostrower:

Nisto, a arte difere da matemática e até mesmo da filosofia, pois a arte não se propõe a definir a noção de um espaço ulterior absoluto, não ilustra qualquer tipo de conceito intelectual. Não há teorias. Só existe a autenticidade da experiência da vida [...] Não existem espaços neutros em arte. Sempre são espaços vividos e carregados de vivências, e as vivências são transpostas para uma linguagem que em si mesma já é expressiva. Mas se as formas artísticas jamais serão neutras, isto não as torna arbitrarias. Não sendo neutras, elas certamente podem ser objetivas -objetivas diante da experiência<sup>111</sup>.

Como explica Michel Foucault (*Des espaces autres*, 1967), no vivimos en un vacío donde se insertan individuos y objetos<sup>112</sup>. Vivimos en el interior de espacios donde innumerables relaciones definen distintos lugares, emplazamientos: "Lo que me interesa son, de entre todos estos emplazamientos, algunos que poseen la curiosa propiedad de estar en relación con todos los demás emplazamientos, pero de una forma tal que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que ellos mismos designan, reflejan o refractan"<sup>113</sup>. A esos lugares –"espacios otros"– que se conforman como una especie de contestación mística y real al mismo tiempo, del espacio en que se vive, Foucault los llama *heterotopías*. Lo que hace el teatro, por tanto, es crear heterotopías, al superponer en el espacio físico, real, varios otros que por sí sólo serían incompatibles: "Es así que el teatro hace sucederse sobre el rectángulo de la escena toda una serie de lugares extraños los unos a los otros"<sup>114</sup>.

La fenomenología del espacio abarca cuestiones relativas al diálogo de los planos y ambientes con el uso del lugar. El concepto de lugar como un conjunto de elementos insertados dentro del espectáculo puede ser de carácter identificador, relacional e histórico. Según el antropólogo Marc Augé, un lugar se define más allá de un espacio geográfico o temporal determinados; es la interacción y la relación con los individuos lo que lo crea. Su conceptualización de carácter antropológico de lugar se contrapone al *no-lugar*, concepto creado por la *sobremodernidad*, por la abundancia factual de

---

<sup>110</sup> La performance y el *happening* serán tratados en el próximo capítulo, en el apartado "*Las experimentaciones de los sesenta*".

<sup>111</sup> OSTROWER, FAYGA. *Os caminhos da arte*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1986. p.43.

<sup>112</sup> Foucault plantea que su época depende radicalmente del espacio. Él reflexiona acerca de la distancia que separa las concepciones de espacio en la época medieval, en la formulación cartesiana y en la contemporaneidad. Mientras que el espacio medieval se constituía como un conjunto jerarquizado de lugares en oposición e interpenetración -lugares sagrados, profanos, protegidos, abiertos, urbanos, rurales, celestes, terrestres etc.-, a partir de Galileo, el espacio se vuelve infinito e infinitamente abierto, y el concepto de localización es sustituido por el de extensión. Sin embargo, esta terminología también entra en crisis, en el momento en que adquiere una gran importancia la aproximación entre puntos, las relaciones más o menos aleatorias que se puedan establecer, las series -o redes, como se diría hoy en día-, la acumulación y la circulación de información -en otras palabras: la globalización.

<sup>113</sup> FOUCAULT, Michel. Espacios otros: utopías y heterotopías. En: *Carrer de la Ciutat*. Revista de Arquitectura. Núm.I. p.5-9. Barcelona: UPCommons, Enero 1978. p.5. (Aunque el texto fue escrito en 1967, en Tunisia, su publicación sólo fue autorizada por el autor en 1984).

<sup>114</sup> *Ibidem*, p.7.

espacios y la individualización de las referencias culturales<sup>115</sup>. Augé caracteriza el no-lugar por el paso de individuos, como el lugar destituido de significancia relacional, histórica e identidad espacial, debido a la dificultad de interiorizar sus aspectos o componentes. Pese a que la teoría de los no-lugares de Augé tiene algunos problemas<sup>116</sup>, es ilustrativo en cuanto a los efectos de la modernidad y la movilidad sobre la vida diaria, y nos sirve para subrayar las características semánticas y de identidad del lugar frente al espacio. Su postulado se centra en el entendimiento de "lugar" simultáneamente como principio de sentido para quien lo habita y principio de inteligibilidad para quien lo observa<sup>117</sup>.

Se pone de relieve una analogía interesante con el tiempo, en paralelo a la noción de espacio-genérico y lugar-específico: según el griego clásico, cuando se habla de tiempo, se puede referir a *cronos* o a *kairós*. Mientras el primero es el tiempo impersonal, "cronológico", el segundo es el momento marcado por una emoción –felicidad o tristeza, por ejemplo–, sin límites fijos<sup>118</sup>. Así, en la definición de Raimondo Guarino, "il luogo non è per il teatro contemporaneo una declinazione dello spazio, ma una forma del tempo. Cioè la natura stessa del teatro, custodita e compresa in uno dei suoi elementi"<sup>119</sup>.

En la tesis también distinguiremos entre espacio y lugar. En el caso específico de la escena contemporánea, cada vez más el espacio y el lugar logran un papel de destaque. A pesar de ello, el espacio aun suele ser considerado en cuanto volumen y ambiente; es decir, como un mero contenedor que alberga personas y eventos. Como señala De Marinis en *In cerca dell'attore: Un bilancio del novecento teatrale* (2000), el espacio del teatro debe ser pensado como el de encuentro de personas y de sus interrelaciones, el entrecruzamiento entre un *haber* y un *hacer*, puesto que el teatro incluye no sólo todo lo que se ve, sino todo lo que involucra la percepción del espacio, de manera más amplia, nuestra presencia en la sociedad<sup>120</sup>. Esa interacción debe propiciar un nuevo *ser*. Así, entendemos la lógica del lugar y la experiencia que tenemos de él, rechazando la arquitectura como "máquina de vivir o como puro símbolo natural e independiente"<sup>121</sup>, y concibiéndola como un proceso permanente de reinterpretación creativa, sensible y racional de vivencia del espacio. Pese a seguir utilizando en la tesis ambos términos, antes de hablar de *espacio* del teatro, es más acertado el

<sup>115</sup> Cf.: AUGÉ, Marc. *Los "no-lugares"*. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Barcelona: Gedisa, 1993.

<sup>116</sup> Cabe destacar que algunos intelectuales como Maximiliano Korstanje han evidenciado que la teoría de los no-lugares posee algunos fallos epistemológicos importantes: como no existen indicadores claros sobre lo que representa un lugar para un sujeto y su grupo de pertenencia; además, si se parte de la base que los lugares engendran derechos, y que esos lugares son parte importante del sentido de identidad de un grupo, entonces los no-lugares reproducirían no derechos. KORSTANJE, Maximiliano. El Viaje, una crítica al concepto de los no lugares. p.211-238. En: *Athenea Digital*, Num.10, otoño 2006. Disponible en: <<http://antalya.uab.es/athenea/num9/KorstanjeM.pdf>>. Consultado en: Mayo 2012.

<sup>117</sup> AUGÉ, Op. cit., 1993, p.51.

<sup>118</sup> Respecto aun al "tipo" de tiempo, en italiano, se puede decir "*aspettare*" (esperar un tiempo cronológico) o bien "*sperare*" (esperar un tiempo indeterminado, con esperanza de que llegue).

<sup>119</sup> GUARINO, Raimondo. Locus mobilis. Un'introduzione al teatro dei luoghi. En: *Teatro dei Luoghi*. A cura di R. Guarino. Roma: GATD, 1999. Disponible en: <[http://www-static.cc.univaq.it/culturateatrale/materiali/Guarino/locus\\_mobilis/guarino.php](http://www-static.cc.univaq.it/culturateatrale/materiali/Guarino/locus_mobilis/guarino.php)>. Consultado en: Noviembre 2012.

<sup>120</sup> Cf.: DE MARINIS, Marco. *In cerca dell'attore: Um bilancio del novecento teatrale*. Roma: Bulzoni, 2000.

<sup>121</sup> Hegel citado en: MUNTANOLA, Op. cit., 2006, p.18.

uso de *lugar* del teatro, como el territorio definido y polifacético donde se da el fenómeno teatral, el encuentro, la creación de significados en un tiempo real.

### 3.4. Espacio: punto de contacto entre Arquitectura y Teatro

El teatro es espacio.  
Espacio profano. Espacio consagrado.  
Espacio surgido de la fuerza de la vida.  
Anne Ubersfeld<sup>122</sup>.

La afirmación del papel del espacio en la concepción y construcción del espectáculo teatral es un hecho relativamente reciente. Hoy se entiende que la práctica y la labor espacial son fundamentales para la creación de nuevas interrelaciones entre espectáculo y espectadores, aun más cuando se vive una –no inédita– “crisis del teatro”. En unos tiempos donde el cine, la televisión o incluso la Internet le han arrebatado su “monopolio dramático”, le toca al teatro redescubrirse para sobrevivir. En este sentido, en las últimas décadas muchas reflexiones fueron hechas al respecto, tanto a partir de estudios teóricos, como desde la propia praxis teatral. Sin embargo, lo que planteamos en la tesis es investigar acerca de las relaciones entre Arquitectura y Teatro, espacio y espectáculo, en concreto, con un estudio de caso en la Catalunya contemporánea.

Como se ha comentado en el apartado anterior, la noción espacial se aprehende a través de la experiencia –que incluye necesariamente la temporalidad. Y es a través de esa experiencia que nos manejamos en el espacio, a menudo más intuitiva que conscientemente. Como afirma Patrice Pavis, “el espacio escénico ofrece la posibilidad de trastocar el tiempo y el espacio”<sup>123</sup>. A través del juego teatral, tiempo presente y lugar concreto se transforman, adquiriendo características de entre un abanico de múltiples posibilidades. La simultaneidad y la pluralidad de los lugares y tiempos de la puesta en escena se abren a una serie de formas y relaciones.

Con la certeza de que el espacio es el denominador común de intersección conceptual entre la Arquitectura, la Escenografía y el Teatro, para el objetivo de la tesis, a partir del espacio se fundamenta el análisis de las puestas en escena del Teatre Lliure. El teatro es un acontecimiento tridimensional que interactúa con actores y espectadores en todas las direcciones. El espectáculo es un evento único, donde una serie de objetivos y actitudes artísticas son representados. Su espacio es el lugar de vivir, sentir, reflexionar y expresarse, donde la experiencia tiene un doble significado, puesto que significa una vivencia a la vez en un espacio físico (teatral) y en un espacio figurativo (escénico). Así, el espacio del teatro se halla entre los modos expresivos del volumen-ambiente y de la visión-figuración. Ese espacio no es tan sólo una realidad física, sino, ante todo, una estructura

---

<sup>122</sup> UBERSFELD, Op. cit., 1996, p.61.

<sup>123</sup> PAVIS, Patrice. *El teatro y su recepción*. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1994. p.53.

histórica de la experiencia humana; es una convención cultural que se torna un elemento activo de la expresión artística: un lugar de las posibilidades expresivas<sup>124</sup>.

Desde una aproximación semiótica, el espacio es el producto de la representación a partir de la independencia entre texto e imagen. El teatro es una escritura tridimensional y temporal, pues –al contrario de la pintura, que normalmente presenta su producto listo *a priori*– se desarrolla junto con el tiempo: durante la presentación y de una función a otra. Además, el movimiento y evolución de los actores –y en algunos casos también de los espectadores– transforma el espacio durante cada puesta en escena, provocando transformaciones en la recepción.

El espacio del teatro “si pone e si costruisce come realtà, anzi come una delle realtà che l’immaginario e la relazione tra gli uomini possono creare”<sup>125</sup>. En la actualidad, el espacio deja de ser un problema de envoltorio para tornarse el lugar de la creación y manifestación del sentido: ya no es una “concha” o contenedor en cuyo interior ciertas disposiciones son permitidas, ni tampoco mimesis de una realidad, sino que se vuelve un elemento dinámico de toda la concepción dramática. Aunque la consciencia del espacio de la representación como agente dramático no haya aparecido hasta principios del siglo XX, hoy en día busca revolucionar la manera cómo el espectador ha estado mirando el mundo, a través de los códigos que ha aprendido.

Para la semióloga francesa Anne Ubersfeld, “el espacio contemporáneo cuestiona de diversas maneras los códigos preceptivos habituales, muestra su relatividad, permite ver el mundo de otra forma”<sup>126</sup>. Materia del arte, el espacio del teatro contemporáneo es “una estructura simbólica, un agente que participa en la comunicación y en la vivencia creando sus propios significados. Un lugar en construcción y, por lo tanto, una obra que se puede acometer desde distintas ópticas”<sup>127</sup>. Éste es aun un complejo “centro de experiencias”, como lo define Pavis<sup>128</sup>, donde cada espectáculo debe ser objeto de un análisis espacial y de una reevaluación de su funcionamiento, como será visto en el análisis de las obras shakespearianas del Teatre Lliure.

### 3.5. El espacio del teatro: tipos

El espacio del teatro puede ser abordado desde distintas categorías, a saber: el espacio como lugar del sujeto –la esfera de la aprehensión, de los espectadores, la sala– como lugar del objeto –el dominio de la acción, el dominio de los actores, la escena– y aun como lugar de la imaginación –el universo de los personajes. Estos tres lugares configuran los principales modos de organización del espacio del teatro: teatral, escénico y dramático, respectivamente. Estos conceptos muchas veces se diluyen o se funden: la relación intrínseca entre los tipos de espacios implicados en el fenómeno

<sup>124</sup> CRUCIANI, Fabrizio. *Lo spazio del teatro*. Roma-Bari: Editori Laterza, 1995. p.4.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p.8.

<sup>126</sup> UBERSFELD, Op. cit., 1996, p.124.

<sup>127</sup> BLAS GÓMEZ, Op. cit., 2006, p.1.

<sup>128</sup> PAVIS, Patrice. *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago: Arcis, 1998. p.134-135.

teatral hace necesarias aquí algunas definiciones y explicaciones para un mejor entendimiento de las características y especificidades de cada uno de ellos.

Partiendo de lo más amplio, del espacio de la Arquitectura, al interior del Teatro y del espectáculo, el primer concepto a ser tratado es el espacio teatral. Este lugar físico, material, concreto y geométrico, está configurado en general por una arquitectura<sup>129</sup>, con su lenguaje propio y sus particularidades. Allí donde se ubican escena y sala, el conjunto formado por actores y espectadores, que abarca el lugar de la representación y de la recepción, el espacio teatral sirve de marco a un conjunto de relaciones perceptivas. El espacio y lugar teatrales marcan los límites de las posibilidades representativas, condicionan actitudes y posibilitan ciertas lecturas espaciales, además de influir en los demás espacios. También el público que acude a uno u otro espacio teatral no suele ser el mismo, acompañado de su bagaje cultural específico y distinto. Dicha relación participa de una lectura sociológica del teatro. No se puede decir lo mismo del Liceo de Barcelona que del Lliure de Gràcia, o del Teatro Municipal de São Paulo y del Teatro Cine Horto<sup>130</sup>. Como indica Peter Brook, el hecho de llevar el público a romper con sus hábitos condicionados –que incluye la costumbre de dirigirse a una nueva sala– representa una gran “ventaja” dramática<sup>131</sup>.

Teniendo en cuenta la relación sociocultural entre espacios, objetos e individuos que interactúan en este universo –proxemia, según Edward T. Hall–, se distinguen tres tipos de espacios: infracultural (comportamental y enraizado en el pasado biológico del hombre), pre-cultural (fisiológico y actualizado constantemente) y macrocultural. Aquí nos interesa principalmente este último, donde se halla el espacio del teatro, y que puede ser analizado desde tres aspectos: fijo (espacio que organiza las actividades de los individuos y sus grupos, como edificaciones y espacios urbanos no construidos); semifijo (espacio interno y/o externo flexible); e informal (espacio codificado inconscientemente como distancia social, personal e íntima)<sup>132</sup>. Así, aplicando la categorización de Hall al teatro, se puede decir que el espacio teatral es un espacio fijo, mientras el espacio escénico es semifijo.

En la actualidad y sobre todo en la sociedad occidental, el espacio teatral se presenta en varias formas: bien como edificio “tradicional” (aun llamado convencional, institucional o canónico<sup>133</sup>) o como espacio teatral “alternativo” (el que no fue proyectado y construido para fines escénicos). Por otra parte, el uso teatral de espacios alternativos –“espacios hallados”<sup>134</sup>, según la terminología acuñada por el teórico teatral Richard Schechner, fundador del *The Performance Group* de Nueva York– es un fenómeno bastante reciente. También cabe destacar el uso de espacios abiertos, urbanos, que ha sido recuperado en las últimas décadas por el teatro de calle. En estos casos ocurre la inserción del

<sup>129</sup> Nos referimos aquí a la arquitectura en un sentido más amplio, que no dice respecto sólo al edificio -teatral o no-, sino al espacio envolvente, ya sea urbano o cualquier otro tipo de espacio.

<sup>130</sup> Antiguo galpón/pabellón adaptado al uso teatral por el Grupo Galpão, em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

<sup>131</sup> BROOK, Peter. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. p.201-202.

<sup>132</sup> Cf.: HALL, Op. cit., 2003.

<sup>133</sup> Refiriéndonos al espacio, los términos “institucional”, “canónico”, “convencional” y “tradicional” serán utilizados en este trabajo para expresar el lugar arquitectónico, con escena (o caja) italiana, proyectado y construido específicamente para albergar presentaciones artísticas y teatrales.

<sup>134</sup> Concepto que se emparenta con los *objets trouvés* –objetos encontrados– de Marcel Duchamp.

fenómeno teatral en el tejido urbano o en el paisaje, o aun en cualquier espacio donde la representación se instale.

Sobre la relación entre espacio y texto, Ubersfeld afirma: "Se puede decir que, en el mejor de los casos, un espacio teatral<sup>135</sup> logrado es a la vez la 'imagen' de su texto, la figura de un universo social, una estructura imaginaria psíquica, un área donde encuentra lugar el libre juego de los cuerpos y la imitación de las actividades humanas"<sup>136</sup>. Aunque el espacio escénico *puede ser* el *reflejo* de su texto, rebatimos la afirmación de la autora en lo que respecta comparar el "espacio teatral" a una "imagen". Un espacio, por su condición inmanente, posee siempre tres dimensiones –o cuatro, si consideramos el tiempo– pero nunca será bidimensional como una "imagen". Fabià Puigserver entendía que

el mateix edifici teatral està sotmès a les tensions d'aquesta lluita, d'aquesta dialèctica física i emocional. Un espai teatral no és només un àmbit arquitectònic estructurat i fàcilment definible en metres, superfícies, alçades i capacitats. És també, i per damunt de tot, un espai de somni, indefinit, perdut en el temps<sup>137</sup>.

La relación entre el espacio teatral y el escénico es uno de los puntos centrales que el director de escena y el escenógrafo trabajan en la praxis contemporánea. En ese encuentro se revela una propuesta, un proyecto artístico, que puede establecer una relación frontal, determinar que el público envuelva la escena o bien que esté envuelto por ella, que ambos se interpenetren o, incluso, que se fusionen. A menudo la renovación se da en la estructuración o determinación del espacio escénico a partir del espacio teatral, en la búsqueda de una unidad plástico-formal.

Se puede decir que espacio escénico es el lugar específico de la representación teatral, que se materializa en el texto espectacular y se establece en el territorio de la teatralidad. Es "il luogo concreto y metafórico del personaje"<sup>138</sup>, donde ocurre la acción, tanto si pasa sobre el escenario propiamente dicho, como si sucede entre el público. El espacio escénico posee una doble significación: donde se mueven los actores es un lugar que oscila entre el "efecto real", el soporte concretamente visible que hace posible la comprensión del espacio de la acción, constituido por un conjunto de dispositivos materiales dispuestos en la escena (visuales, plásticos, gestuales y sonoros), y el "efecto ficcional", el espacio abstracto e imaginario en el que evolucionan los personajes de la ficción. Esta dialéctica es la responsable de los efectos de identificación y alejamiento entre escena y público, según la dramaturgia de la obra en cuestión<sup>139</sup>. Aquí los criterios estéticos y las posibilidades técnicas son determinantes.

Este complejo espacio presenta una serie de características: a) tiene una dimensión física determinada (ancho, largo, altura) y limitada; b) tiene un doble papel: respecto al drama y respecto al público; c)

---

<sup>135</sup> Sea por un problema de traducción (francés>español), sea por una cuestión de su entendimiento, a menudo Ubersfeld utiliza el término "espacio teatral" en lugar de "espacio escénico".

<sup>136</sup> UBERSFELD, Op. cit., 1996, p.91.

<sup>137</sup> Fabià Puigserver citado en: CENTRE DE DOCUMENTACIÓ I MUSEU DE LES ARTS ESCÈNIQUES. Ferran Adelantado y Carme Carreño (comisarios de la exposición); Guillem-Jordi Graells (asesor). *Fabià Puigserver. Teatre d'art en llibertat*: catàleg de la exposició. Barcelona, CDMAE, 2012. p.44.

<sup>138</sup> DE MARINIS, Op. cit., 2000, p.30.

<sup>139</sup> PAVIS, Patrice. *Dicionário do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p.90.

es un área de juego: donde actúan los actores; d) está codificado según la cultura (el lugar y la época de su público): escena griega, escena medieval, escena isabelina, escena a la italiana, etc.; e) tiene un papel icónico (representa algo): un lugar real o del interior humano, una simbolización de los espacios socioculturales o psicológicos<sup>140</sup>.

Para el análisis de los espectáculos, objetivo de la tesis, nos interesa especialmente el espacio escénico, pues es el lugar de la representación lúdica y de la representación mimética; es el espacio de los signos visuales, gestuales, sonoros y espaciales; es el espacio semiótico por excelencia: "En el espacio vacío, cada signo vale por sí mismo y cada signo habla; en lugar de limitarse a mostrar un universo referencial, obliga al espectador a re-dotarlo de sentido, a resemantizarlo"<sup>141</sup>. Según expone Felisa de Blas Gómez en su tesis doctoral<sup>142</sup>, la concepción del espacio escénico puede darse desde diferentes puntos de partida: desde el texto o con ayuda del texto, siempre en conjunto con el espectáculo; desde la escena, a partir de ciertos códigos de representación; desde el público o recepción del espectador; desde la intuición o visión personal del director artístico o escenógrafo; o aun desde formas mixtas de las anteriores. Desde el punto de vista de la producción artística contemporánea, en las últimas décadas, el espacio escénico ha conquistado una creciente importancia en el interior del espectáculo, independizándose del decorado, escenario y escenografía, y acercándose cada vez más al espacio teatral como elemento fundamental –muchas veces de forma casi orgánica– del propio fenómeno teatral.

Cuanto al espacio dramático, cabe distinguirlo del espacio escénico, partiendo del hecho de que pertenecen a dos sistemas semióticos sin relación alguna: mientras el último es visible e iconizado –se comunica por ostensión– el espacio dramático se presenta mediante el lenguaje, pues sólo existe en un referente imaginario, creado por el discurso<sup>143</sup>. El espacio dramático es "abstracto", construido por la imaginación del espectador a partir del texto dramático y sus acotaciones<sup>144</sup>, reflejado en las hablas de los personajes. Es el espacio donde la obra sitúa la acción representada. Hay una clara analogía entre la relación personaje-actor y la relación entre espacio dramático-espacio escénico. Cabe enfatizar que el término espacio toma aquí un valor metafórico. Éste con frecuencia sirve de mediador entre la visión dramática y la realización escénica, estando así en estrecha conexión con la construcción del espacio escénico. Marvin Corvin<sup>145</sup> denomina "espacio ausente" al espacio dramático y lo clasifica en tres categorías: espacio invisible, que es la continuación de la propia escena entre bastidores; espacio configurado, que es descrito por los personajes, denotando sus sentimientos;

---

<sup>140</sup> BLAS GÓMEZ, Felisa de. *La componente espacial en el espectáculo teatral*. Madrid: Departamento Ideación Gráfica Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2005. (Tesis de Doctorado). p.93.

<sup>141</sup> UBERSFELD, Op. cit., 1996, p.118.

<sup>142</sup> BLAS GOMEZ, Op. cit., 2005, p.93.

<sup>143</sup> PAVIS, Op. cit., 1994, p.52.

<sup>144</sup> Las acotaciones (o didascalias) proporcionan indicaciones sobre el lugar ficticio, el personaje y la historia contada, de modo más o menos preciso según el autor, la época y/o la dramaturgia del texto dramático.

<sup>145</sup> Cf.: CORVIN, Michel. Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo. p.201-228. En: BOBES NAVES, María del Carmen (comp.). *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros, 1997.



espacio distante, que representa el mundo de los sueños o de la memoria, sin relación de contigüidad física entre lo imaginado y lo representado.

Además de estas tres tipologías espaciales de mayor relevancia, se destacan aún el espacio textual, el gestual o lúdico, y el interior. Pavis explica que el espacio textual es el espacio de la palabra considerada en su materialidad gráfica, fónica o retórica, es decir, el espacio de la "partitura" donde están consideradas las réplicas y las didascalias. El espacio textual se materializa cuando el texto es utilizado no como espacio dramático ficcionalizado por el espectador, sino como material en bruto a la disposición de la vista y el oído del público<sup>146</sup>. El espacio lúdico o gestual está constituido por el espacio creado por el actor, por su presencia y sus desplazamientos –su actuación, gestualidad, juego escénico (*acting*)– por su relación con el grupo y su organización en el espacio escénico. Es un espacio evolutivo susceptible de extenderse o de replegarse. Por último, el espacio interior como el espacio escénico de un sueño, de una visión del dramaturgo o de un personaje, "la otra escena".

Pese a la importancia de todas las categorías de espacio en el espectáculo teatral, y principalmente la relevancia de la interacción entre ellos, para los objetivos de la tesis y a través del análisis de los espectáculos shakespearianos del Teatre Lliure, nos atendremos a los espacios teatral, escénico y dramático.

D'aquests combats silenciosos entre l'espai real i l'espai de ficció, qui en surt guanyador sempre és el propi combat, la contundència de la dialèctica y de la retòrica, pedra de toc del teatre. Dialèctica sense la qual el teatre deixaria de tenir aquest vessant excitant. La màgia de l'ambigüitat que s'estableix entre la personalitat de l'actor i la del personatge que interpreta. Aquesta és la maroma més fina i trencadissa per la qual el teatre tragina constantment la seva existència, objecte de les polèmiques més abrandades, de les passions més abraonades, dels èxits i dels fracassos més sonats<sup>147</sup>.

### 3.6. El componente espacial en el espectáculo teatral: la escenografía<sup>148</sup>

Escenografía es el entreacto del espacio, del tiempo, del movimiento y de la luz en la escena. Josef Svoboda<sup>149</sup>.

Cuando hablamos de la puesta en escena de un espectáculo teatral, pensamos en espacio escénico y en la escritura de la escena, donde la escenografía se presenta como la componente espacial. Según la propia etimología de la palabra, escena deriva del griego *skené*, que significa cabaña, tablado. Del griego *skènographia* y del latín *scenografía*, literalmente significa el arte de pintar (*graphein*) el escenario (*skené*). Cabe destacar que el término escenografía ha tenido diferentes sentidos a lo largo de su historia:

<sup>146</sup> PAVIS, Op. cit., 2003, p.92.

<sup>147</sup> Fabià Puigserver citado en: CENTRE DE DOCUMENTACIÓ I MUSEU DE LES ARTS ESCÈNIQUES. Ferran Adelantado, Carme Carreño (comisaris de l'exposició); Guillem-Jordi Graells (asesor). *Fabià Puigserver. Teatre d'art en llibertat*. Barcelona: CDMAE, 2012. Catàleg de la exposició. p.44.

<sup>148</sup> Aquí en este apartado tratamos de la escenografía entendida como el conjunto elementos y accesorios utilizados en la construcción y estructuración del espacio escénico, es decir, sin incluir vestuario, maquillaje o peinado, por ejemplo.

<sup>149</sup> Josef Svoboda citado en: HOWARD, Pamela. *Escenografía*. Lugo: Editorial Galaxia, S.A., 2004.

- en la Antigüedad clásica, escenografía se refería al decorado o escenario dibujado o pintado;
- en el Renacimiento, designaba el arte de representar o de organizar el espacio en perspectiva;
- sólo en la segunda mitad del siglo XIX, en Francia, pasó a significar la intervención en el espacio de la representación, una concepción previa a la realización<sup>150</sup>.

Respecto a la persona responsable de tal labor, en la Grecia clásica resulta imposible determinar si el *skènographos* era el pintor del decorado o el organizador de lo visual y espacial de la representación, puesto que estas dos actividades se mezclaban.

Algunos autores antiguos, como Platón, no emplearon nunca la palabra *skenographia* sino *skiagraphia* para designar el arte de impresiones fugaces. *Skiagraphia* significa casi lo mismo que *skenographia*. Eran sinónimos propios del vocabulario artístico. *Skenographia* se podría traducir por "representación o pintura en perspectiva" y *Skiagraphia* por "representación o pintura sombreada o en claroscuro". Ambos términos denominaban artes o técnicas artísticas que trataban de ofrecer una ilusión de realidad sobre una superficie bidimensional, cada una con sus propios medios<sup>151</sup>.

También durante el Renacimiento las funciones de creación y de ejecución no se diferenciaban: el mismo maestro de obra se hacía cargo de la escenografía, desde la concepción hasta su realización. Algunas veces aquél era incluso el arquitecto responsable de la construcción del teatro o del acondicionamiento de un espacio para que sirviese de teatro provisorio<sup>152</sup>. Ya en Francia, en los siglos XVII-XVIII, no había *un* escenógrafo, una vez que todos los "asuntos" de la compañía teatral estaban sujetos a decisiones colectivas, tomadas en conjunto por sus miembros<sup>153</sup>.

La escenografía es, por tanto, la base histórica y tecnológica del acto proyectual escénico, abarcando actualmente todo el proceso de creación y construcción del evento estético-espacial y de la imagen escénica<sup>154</sup>. Se trata de una escritura de la escena, una escritura no-verbal, signica, icónica, que debe imbricarse en los demás elementos escénicos, participando constructivamente de la acción. Para Pamela Howard, es la síntesis perfecta de espacio, texto, investigación, arte, actor, director y espectador y contribuye para una creación original<sup>155</sup>. La escenografía es un recorrido que conduce al espectador de la visión literal a la visión imaginaria, de la realidad a la ficción, y que se asienta en la arquitectura, en el espacio, en las imágenes, en el texto o en las palabras. Así, el escenario puede ser definido como ese lugar donde –a partir del espacio y de la escenografía– se hace real y presente un lugar y un tiempo imposibles, donde se permite escribir todas las historias indescriptibles<sup>156</sup>.

Realidad artística, espacio como transfigurado, lleno de resonancias, que siempre dice más de lo que muestra externamente. Espacio como en suspensión entre lo real y lo irreal, lo pertinente y lo anacrónico, lo natural y lo estilizado, lo denotado y lo metafórico, hecho de equilibrios y contrastes, sumido en un estudio elaborado y sutil de las armonías formales,

<sup>150</sup> SURGERS, Op. cit., 2005, p.7-12

<sup>151</sup> AZARA, Pedro. Arquitectos a escena: luces y sombras. p.6-8. En: AZARA, Pedro; CARLES, Guri. *Arquitectos a escena*. Escenografías y montajes de exposición en los 90. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000. p.12.

<sup>152</sup> Como es sabido, Filippo Brunelleschi, Donato Bramante, Sebastiano Serlio, Giorgio Vasari, Inigo Jones, entre otros arquitectos, también se dedicaron a la labor escénica.

<sup>153</sup> SURGERS, Op. cit., 2005, p.7-12.

<sup>154</sup> AZARA, Op. cit., 2000, p.6.

<sup>155</sup> HOWARD, Op. cit., 2004, p.130.

<sup>156</sup> FELIU, Isabel. Text i espai. p.19-22. En: RAMON GRAELLS (org), Op. cit., 1997, p.21.

tanto en el plano de la distribución de las masas y de las líneas fundamentales como en los de la difusión de la luz y la densidad emotiva de los matices cromáticos. Espacios, en fin, de signos muy diversos, pero siempre vibrantes por la irreal realidad de una perfección soñada y alcanzada por el escenógrafo –el poeta– más allá de la realidad cotidiana, pero mirándose en ella<sup>157</sup>.

Si sobre todo durante los siglos XVIII y XIX, la escenografía prácticamente se limitaba al decorado, como ilustración ideal y unívoca del texto dramático, hoy asume el papel del dispositivo que expresa una situación de enunciación, haciendo el puente entre el espacio y el texto, y dando sentido a la puesta en escena. Por su origen etimológico e historiografía, el término decorado se asocia a la pintura, al ornamento, al adorno; en suma, a la concepción mimético-ilusionista que vigoró hasta el drama burgués y los teatros realista y naturalista. Si el teatro del siglo XX ya refutaba la palabra “decorado” –con su connotación de una especie de “embellecimiento” periférico o incluso exterior a la obra– en favor del término “escenografía”, que denota una mayor relación con la obra y su espacio, hoy, el teatro contemporáneo, que desnuda la escena, liberándola de ataduras materiales, posee una nueva comprensión de la dramaturgia y reevalúa los términos “escenario” y “escenografía”. Así, desde nuestra perspectiva, es más idóneo hablar de “espacio escénico” que de “escenografía”. Mientras este último se asocia a la institución teatral –pues lleva siendo utilizado como tal desde el teatro griego– y sugiere un visual bidimensional, simulado o evocado, ya sea pictórico o no –pero siempre una representación de algo–, el primero conlleva su dimensión arquitectónica, la tridimensionalidad, estructurada y organizada en sus formas y volúmenes, como *espacio real*, además de la idea de conexión con el público.

Del desarrollo de la escenografía deriva el diseño escenográfico, que nace como una rama de la arquitectura y es hoy una disciplina independiente en continua evolución. En la actualidad se puede hallar aplicaciones escenográficas más allá de la escena teatral, en los campos de las artes visuales, de la arquitectura, del urbanismo, del diseño, de la publicidad, del cine, de la televisión. Aspectos tales como el diseño, la decoración, el diseño técnico de escenarios, el vestuario y la iluminación, son artes cuyos límites son casi imperceptibles. Lo necesario para crear la escenografía de una obra teatral, una película, un espectáculo de televisión, un show de modas, una exposición, una fiesta o un concierto, por ejemplo, conforman el diseño escenográfico. En la definición de Joan Abellan, se trata de “l’escenografia, entesa alhora com a imatge simbòlica i element estructurador de la narració dramàtica; l’espai, entès com una forma de narrar, però també com un factor d’interacció amb el públic”<sup>158</sup>.

A partir de las innumerables miradas que la contemporaneidad tiene de la escenografía, en la tesis se contempla la idea de integración del componente cultural al problema espacial en cuestión. El significado cultural del espacio es necesario para capturar su potencial dramático, repensando el espectáculo como un sistema basado en el vocabulario sensorial, visual y espacial. A diferencia de la

---

<sup>157</sup> Fabià Puigserver citado en: JORDI GRAELLS, Guillem y HORMIGÓN, J. A. (eds.) *Fabià Puigserver: hombre de teatro* -escritos de Fabià Puigserver. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1993. Serie Teoría y Práctica del Teatro, nº.6. p.240.

<sup>158</sup> ABELLAN, Joan. *Els Joglars/ Espais*. Barcelona. Institut del Teatre / Diputació de Barcelona, 2002.

concepción de escena del inicio del siglo XX, basada en la *percepción* del espacio escénico, las corrientes contemporáneas se han centrado en la *significación* del mismo. Este nuevo abordaje sugiere un cambio fundamental: que la recepción varía de un determinado tiempo y espacio a otro – de una cultura a otra –, atenuando o distorsionando las convenciones como forma, estilo y significado, así como su relación con otras áreas del conocimiento humano. La escena pasa a ser un arte en función de la época y reflejo de su época.

La escenografía, como todas las artes, corresponde social y culturalmente a una época y no es transplantable. La escenografía tradicional es valiosa como estudio y como tradición propia. Uno establece con ella un juego dialéctico de aceptación y rechazo. Es indudable que todo lo anterior te influye. No habría escenografía hoy si no hubiese habido toda esta historia. Pero no se puede hacer marcha atrás. El teatro no es arqueología. Es un arte vivo<sup>159</sup>.

De ahí la variedad infinita del trabajo escenográfico contemporáneo: a partir del vacío, todo puede ser construido; no existe pre-construcción por la imitación de determinado lugar real. El espacio vacío es la posibilidad para el espectador de trabajar sobre lo que ve, de llenar el vacío a través de su trabajo imaginario<sup>160</sup>. Peter Brook afirma que a menudo “una escenografía equivocada hace imposible la interpretación de numerosas escenas e incluso destruye muchas posibilidades para los actores. El mejor escenógrafo es el que evoluciona paso a paso con el director, retrocediendo, cambiando, afinando, mientras gradualmente cobra forma la concepción del conjunto...”<sup>161</sup>.

Es tracta de jugar amb els materials, amb les llums, amb els temps, de manera que parli més als sentiments o a l'emotivitat de la gent que no al raciocini. quan em sembla que el públic està racionalitzant allò que veu en escena, trobo que m'he equivocat. El públic no ha de racionalitzar el que veu al teatre. S'ho ha de creure o no, però quan comença a analitzar ja l'hem vessada. Al meu ofici això és molt clar<sup>162</sup>.

También Anne Ubersfeld declara que el trabajo de la escenografía contemporánea debe ser, ante todo, el de eliminar o reducir lo superfluo, todo lo que conduciría a la imitación de un lugar en el mundo. “Todo lo nuevo en el teatro tiende a reducir la pesadez del decorado”<sup>163</sup>.

A partir del momento en que el espacio no se contenta con ser el icono (el “retrato”) de un lugar real en el mundo siguiendo las determinaciones espaciales que pueden sacarse del texto (didascalias más diálogo) o que son añadidas por el texto del director; a partir del momento en que las matrices de espacialidad pueden tomarse de la espacialidad psíquica, o de las estructuras (de la arquitectura) textuales, o de los elementos culturales figurados; a partir del momento en que el espacio escénico está en relación con las actividades lúdicas o la imitación de actividades humanas, el escenógrafo debe escoger entre estas determinaciones espaciales diversas, entre las diversas matrices de espacialidad y/o extender los hilos diversos que construirán el espacio teatral<sup>164</sup> como texto complejo donde personajes y objetos funcionarán *como* lexemas<sup>165</sup>.

<sup>159</sup> Fabià Puigserver citado en: GRAELLS; HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.242.

<sup>160</sup> UBERSFELD, Op. cit., 1996, p.118.

<sup>161</sup> BROOK, Peter. *El espacio vacío*. Arte y técnica del teatro. Barcelona: Península, 2001. p.152.

<sup>162</sup> Fabià Puigserver citado en: FEBRÉS, Xavier (Conversa transcrita per). *Diàlegs en Barcelona: Fabià Puigserver/Manuel Núñez Yanowsky*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Regidoria d'Edicions i Publicacions, gener 1991. p.80.

<sup>163</sup> UBERSFELD, Op. cit., 1996, p.117.

<sup>164</sup> Volvemos a destacar que Ubersfeld usa el término “espacio teatral” en el lugar de “espacio escénico”.

<sup>165</sup> *Ibíd.*, p.91.

Desde la consideración de estudiosos del teatro y de escenógrafos, se desprende que ya no hay una discrepancia importante entre sus puntos de vista. Si por un lado, semiólogos y directores teatrales opinan que el escenógrafo posee una gran libertad de creación y que debe concebir el espacio escénico y la escenografía de la obra en conjunto con el director artístico, por otro, escenógrafos como Gastón Breyer señalan la importancia de su profesión para el teatro contemporáneo, sobre todo para el *teatro pobre* de Grotowski o para el *espacio vacío* de Peter Brook: "Allí el escenógrafo no pone cosas, sino que ayuda más que nada a definir espacios, luces, ámbitos, climas, pero no a agregar chiches ni efectos. Es decir, que el escenógrafo trabaja también con la esencia de las cosas y no con sus predicados"<sup>166</sup>.

El fundador y escenógrafo del Teatre Lliure, Fabià Puigserver, señalaba la diferencia entre el arquitecto y el escenógrafo y de la labor de cada uno, destacando que la arquitectura son palabras mayores:

El gran avantatge del teatre és que quan has d'introduir algun canvi improvisat, no se'n mor ningú. Les nostres coses sempre són efímeres. Mentre que els arquitectes treballen per a l'eternitat... Això és molt més problemàtic. (...)

Som més lliures. Però això no significa que no haguem de respectar una funcionalitat. L'escenografia és pura funcionalitat<sup>167</sup>.

En el teatro, el trabajo de creación espacial, de organización y construcción ocurre no sólo en función de necesidades específicas y búsqueda de soluciones objetivas, sino principalmente en función de la sociedad, de la cultura, de la obra artística en concreto, en fin, de la dinámica de las relaciones humanas.

---

<sup>166</sup> BREYER, Gastón. *La organización del vacío*. p.12-17. En: Instituto Nacional del Teatro. *El espacio escénico*. Cuadernos de Picadero, nº 4. Buenos Aires: Inteatro Editorial, diciembre 2004. p.14.

<sup>167</sup> Fabià Puigserver citado en: FEBRÉS, Op. cit., 1991, p.75, p.80.

## PARTE II

### 1. HACIA SHAKESPEARE EN CATALUNYA

*Totus mundus agit histrionem. The Globe*<sup>1</sup>.

Antes de entrar en el análisis de cada montaje, el camino recorrido por la tesis ha pasado por examinar la interrelación entre la dramaturgia y el espacio renacentista inglés que formó parte de la praxis teatral del dramaturgo, y la relación entre aquél espacio teatral y el contemporáneo. Se ha buscado abordar el significado de Shakespeare, situándolo en su tiempo, en la historia del teatro y en el teatro contemporáneo, y finalmente en la cultura catalana.

Más allá de quién fue Shakespeare y de qué significa, está el hecho incontestable de que "Shakespeare", por sí solo, no quiere decir nada: no significa nada si no es representado, traducido, adaptado, interpretado, comprendido. En definitiva, su semántica reside no en el *qué*, sino en el *cómo*, presentada en los montajes contemporáneos de sus obras.

---

<sup>1</sup> "Todo el mundo es un escenario" –escrito de la bandera del *The Globe*, donde aparecía también un Hércules que sostenía un globo terráqueo.

Está claro que no se puede analizar un espacio teatral sin reflexionar acerca de los espectáculos que éste acoge, así como sobre su dramaturgia, su texto y tipos de relación que establece con el público, con la escenografía y con la arquitectura<sup>2</sup>. Hoy y aquí, en la Catalunya del inicio del siglo XXI, un Shakespeare contemporáneo es aquel que logra ser el más isabelino<sup>3</sup> y el más catalán al mismo tiempo. Eso no significa una actualidad o actualización forzada, o meramente aparente, sino que la obra alcanza, a través del montaje de Shakespeare, los valores, los sentimientos y la sensibilidad de nuestra época, así como nuestras propias experiencias.

¿Un reloj de arena? Es un extraño objeto que tiene de embudo y de molinillo. En la ampolla superior hallamos la cultura extranjera, la cultura de origen, que está más o menos codificada y solidificada en diversas modelizaciones antropológicas, socioculturales o artísticas. Esta cultura, para llegar a nosotros, debe pasar a través de un estrecho gollete de estrangulamiento. Si los granos de cultura, su conglomerado, son suficientemente finos, pasarán sin dificultad, aunque lentamente, a la ampolla inferior, la de la cultura de llegada o cultura de destino, de donde observamos ese lento flujo. Estos granos se volverán a colocar en un ordenamiento que parece gratuito, pero que en parte está regulado por el paso a través de una decena de filtros dispuestos por la cultura de destino y por el observador<sup>4</sup>.

Así compara Patrice Pavis los nuevos espectáculos, respecto a la obra original. La arena –es decir, la obra– ¿es la misma en el bulbo superior e inferior? Sí y no, puesto que si físicamente son los mismos granos, su “combinatoria” ha variado, la combinación de colores es otra, conformando ahora nuevos dibujos y significados. Lo mismo pasa con la obra de Shakespeare y los montajes del Teatre Lliure.

### 1.1. ¿Por qué Shakespeare?

Shakespeare es más verdadero que la vida. Jan Kott<sup>5</sup>.

A esta pregunta, el investigador y profesor Harold Bloom contesta: “pues ¿quién más hay?”<sup>6</sup> Bloom tiene sus razones para creer que Shakespeare es el mayor dramaturgo de toda la Historia<sup>7</sup>. Sin embargo, en la tesis elegimos trabajar y analizar sus obras por una serie de motivos: por su dramaturgia, por el peculiar espacio teatral y escénico isabelino, y por su significación para el público contemporáneo en Catalunya. Entre las cuestiones que conforman el panorama de lo que representa Shakespeare en Catalunya hoy, destacamos: la relación intrínseca entre la dramaturgia del autor

<sup>2</sup> Cf.: BABLET, Denis. Para un método de análisis del espacio teatral. En: *ADE Teatro* – Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, v.54-55, p.170-184. Madrid: ARCE, octubre/diciembre 1996. p.174.

<sup>3</sup> Respecto al teatro, el periodo isabelino hace referencia al reinado de Isabel en Inglaterra, desde la subida al trono hasta su muerte (1558-1603). Sin embargo, con frecuencia es más idóneo hablar del teatro renacentista inglés, que incluye también los reinados de James I (1603-1625) y parte del de Carlos I, hasta el cierre de los teatros ingleses, en 1642. En la tesis, muchas veces “isabelino” y “renacentista” serán utilizados indiscriminadamente, puesto que tienen cierta superposición temporal.

<sup>4</sup> PAVIS, Patrice. *El teatro y su recepción*. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1994. p.93.

<sup>5</sup> KOTT, Jan. Shakespeare cruel y verdadero. p.405-414. En: *Apuntes sobre Shakespeare*. Barcelona: Seix-Barral, 1969. p.410.

<sup>6</sup> BLOOM, Harold. *Shakespeare, la invención de lo humano*. Barcelona: Anagrama, 2002. Colección Argumentos. p.23.

<sup>7</sup> A pesar de la “bardolatría” explícita y asumida por Harold Bloom, el profesor de las universidades de Yale y Nueva York es en la actualidad una de las mayores autoridades en Shakespeare.

inglés y el espacio isabelino, la relación entre tal espacio y el contemporáneo, el papel central del dramaturgo en el canon literario y teatral occidental, el carácter universal y contemporáneo de sus obras, la significativa presencia de Shakespeare en Catalunya, su papel y valor en el ámbito de la cultura catalana, sobre todo en lo que se refiere a la normalización de la lengua y del teatro catalanes y, por fin, por lo que significó la puesta en escena de obras de Shakespeare por el Teatre Lliure.

Para empezar –o tal vez mejor dicho, antes de empezar– cabría preguntarse: “¿quién es Shakespeare?” Era ¿católico o anglicano?, ¿escéptico o creyente?, ¿monárquico o republicano?, ¿homosexual o heterosexual? Shakespeare no dejó registros sobre su vida<sup>8</sup>, su trabajo, su obra<sup>9</sup>, nada, por lo que casi todo lo que se dice de él no son más que especulaciones. Ese silencio pasó a formar parte de la “leyenda Shakespeare”. Sigmund Freud, que leyó intensa y extensamente a Shakespeare, en la década de treinta, afirmó que dejó de creer que el autor de las obras de Shakespeare era el hombre de Stratford; así como Orson Welles. Brecht defendía que el autor inglés no escribió solo toda la obra a que se le atribuye, sino que sería el “dramaturgo jefe” de un equipo de autores. Para otros, el verdadero autor de las obras de Shakespeare sería Christopher Marlowe, Francis Bacon, o bien Edward de Vere, el 17º Conde de Oxford<sup>10</sup>. Aunque esta última teoría cada vez gane más adeptos sobre la de William Shakespeare de Stratford-upon-Avon como autor de las obras, en la tesis lo que realmente importa es el análisis de las obras en sí, inscritas en el periodo isabelino-renacentista y para un público y espacio concretos.

Es decir, se sabe tan poco a ciencia cierta sobre la vida –personal, profesional– del dramaturgo que, en realidad, poco importan estas cuestiones. Debido a la dificultad de responder adecuadamente y de manera definitiva a esa pregunta aparentemente simple, nos toca sencillamente cuestionarnos: “¿qué entendemos por Shakespeare?”

Los estudiosos pueden discutir furiosamente durante siglos acerca de la existencia o no de figuras como Homero, Agamenon de Troya, Beatriz de Dante o Shakespeare. Como dice la investigadora Helena Buffery, dejemos que discutan en plena indiferencia<sup>11</sup>, pues lo cierto es que hay una realidad superior que es la de la obra artística y de su valor intrínseco. Frente a la ausencia de informaciones

---

<sup>8</sup> Para ampliar acerca de la biografía de Shakespeare, entre otros: AUDEN, Wystan Hugh. *El mundo de Shakespeare*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A., 1999. BREGAZZI, Josephine. *Shakespeare y el teatro renacentista inglés*. Madrid: Alianza, 1999. BATE, Jonathan. *El genio de Shakespeare*. Madrid: Espasa Calpe, 2000. HONAN, Park. *Shakespeare – una vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. KERMODE, Frank. *El tiempo de Shakespeare*. Madrid: Debate, 2005. BURGESS, Anthony. *Shakespeare, la biografía más breve y más encantadora*. Barcelona: Península, 2006. BRYSON, Bill. *Shakespeare*. Barcelona: RBA, 2009.

<sup>9</sup> No queda hoy ninguna obra manuscrita de su puño y letra. Las obras de Shakespeare eran representadas y después salían impresas. Como éstas no eran publicadas por el propio autor, sino por espectadores que las habían visto varias veces, debe de haber habido varias “versiones” publicadas *in quarto* –en formato simple, sin encuadernar, anunciado sólo por su portada. HONAN, Op. cit., 2001, p.154.

<sup>10</sup> Para ver más sobre la teoría oxfordiana: LOONEY, J. Thomas. *Shakespeare Identified in Edward de Vere, Seventeenth Earl of Oxford*. London: Cecil Palmer, 1920. OGBURN JR., Charlton. *The Mysterious William Shakespeare: The Man Behind the Mask*. New York: Dodd, Mead & Co., 1984. PRICE, Diana. *Unorthodox Biography: New Evidence of An Authorship Problem*. Westport, Ct: Greenwood, 2001. También la película *Anonymous* (Reino Unido, 2011), del director Roland Emmerich, desarrolla en su trama la teoría oxfordiana.

<sup>11</sup> BUFFERY, Helena. *Shakespeare en Català*. Traduir l'imperialisme. Vic: Festival Shakespeare / Eumo Editorial, 2010. p.163-164. Su libro deriva de su tesis doctoral acerca del mismo tema.



completamente fiables, el admirado crítico inglés Samuel Johnson afirmaba algo interesante respecto de los biógrafos y críticos de Shakespeare:

Puedo afirmar con absoluta franqueza de todos mis predecesores lo que espero que se diga de mí en el futuro: que ninguno ha dejado de mejorar a Shakespeare y que no hay ninguno con cuya ayuda o información no esté en deuda... a todos los he tratado con la consideración que unos a otros no han tenido la prudencia de dispensarse<sup>12</sup>.

De otra parte, Harold Bloom cita la observación de T.S. Eliot acerca de las investigaciones: "lo más que podemos esperar es equivocarnos sobre Shakespeare de una manera nueva"<sup>13</sup> y propone que dejemos de equivocarnos sobre él, directamente dejando de intentar acertar. En esa misma línea, tomamos a "Shakespeare" simplemente como el autor que escribió las decenas de obras más famosas de la dramaturgia mundial. Ni más ni menos; independiente de los detalles de su biografía. Sencillamente, "Shakespeare es inagotable, no necesita justificación"<sup>14</sup>, en las palabras del dramaturgo y crítico de teatro Pablo Ley.

Ese Shakespeare puede haber sido un actor con una formación elemental o un noble erudito que se ocultaba detrás de un testaferrero, pero lo que importa es que fue un hombre de su tiempo, de una vida y varias historias, el autor de obras que trascendieron su época y transformaron el teatro<sup>15</sup>. En la introducción de *Shakespeare, nuestro contemporáneo*, de Jan Kott, Peter Brook cita a Martin Esslin:

Las grandes obras de arte tienen una existencia autónoma, independiente de la intención y la personalidad de sus creadores y también de las circunstancias de la época en la que fueron creadas; ésta es la cualidad de su grandeza<sup>16</sup>.

Aunque sólo el contexto no explica el valor de Shakespeare, el que vivió él y sus coetáneos fue muy peculiar<sup>17</sup>. La estética, temática e ideología del dramaturgo van unidas a su contexto histórico-social y cultural específicos. Hasta mediados del siglo XVI, Inglaterra era un Estado débil, de poca importancia en el exterior, con una población escasa y considerada semibárbara, y un idioma prácticamente desconocido fuera de sus fronteras. Al fin del siglo XVI, el contexto social de la era Tudor y de los primeros Stuarts fue el producto del precario equilibrio entre la herencia medieval, el descubrimiento de restos de teatros antiguos, de la tragedia antigua y de la *Poética* de Aristóteles, la expansión marítima, el descubrimiento de nuevos mundos geográficos y científicos, y los movimientos religiosos de Reforma y Contra-Reforma. Tras la Guerra de las Dos Rosas, la violencia de los antagonismos religiosos y la expansión del despotismo de la realeza inglesa por parte de los Tudor, la pequeña nobleza y la clase media rural y urbana ansiaban por un gobierno que les asegurara paz social, orden institucional y crecimiento económico.

---

<sup>12</sup> Cf.: JOHNSON, Samuel. *Prefacio a Shakespeare*. Barcelona: El Acantilado, 2003.

<sup>13</sup> BLOOM, Op. cit., 2002, p.24.

<sup>14</sup> Disponible en: <<http://pabloley1.blogspot.com.es/p/bibliografia-de-textos-citados.html>>. Consultado en Mayo 2013.

<sup>15</sup> Todas las veces que nos referimos a "Shakespeare", no nos referimos a una persona/biografía en concreto, sino al autor de las obras, fuese quien fuese.

<sup>16</sup> Martin Esslin citado en: BROOK, Peter. Introducción. En: KOTT, Op. cit., 2007, p.17.

<sup>17</sup> Cf.: SHAPIRO, James. *1599: Un año en la vida de William Shakespeare*. Madrid: Siruela, 2007. El autor escribe todo un libro sólo acerca de un año de la vida de Shakespeare.

La era isabelina se situó en la frágil frontera entre dos mundos: el feudalismo en descenso y el capitalismo naciente. En Londres, en la vida urbana de la mayor ciudad europea de la época, Shakespeare descubrió nuevos horizontes para su repertorio dramático y para sus historias del extranjero. Con la ascensión del sentimiento de unidad política nacional y prosperidad económica, el orden social vigente –hasta entonces entendido como divino– pasó a ser percibido como injusto y posible de cambio. A la vez, eran lanzadas las bases culturales de un nuevo contexto humanista, donde prevalecería la preocupación por la moral y la conducta individual. A mediados del siglo XVI, la reforma protestante había puesto fin al anterior teatro religioso, dando lugar a un nuevo y dinámico teatro profano. Lo que entendemos hoy como teatro isabelino es indisociable de ese poder vigente, que se relaciona con una escritura particular, un modo de interpretación y una arquitectura y escenografía característicos, es decir, todo un código de representación específico<sup>18</sup>.

A partir del conflicto entre los resquicios de un mundo medieval teocéntrico y las nuevas tendencias humanistas y clásicas, predomina en Shakespeare un lenguaje manierista: cargado de tensión, dinamizando la relación entre elementos opuestos<sup>19</sup>. El resultado de este ambiente paradójico y conflictivo da lugar a un nuevo significado existencial, que rehabilita la tragedia como género y crea un nuevo producto. En sus obras, el dramaturgo plasma las ideas de orden –existencial, social y familiar– y de responsabilidad social en su particular visión trágica<sup>20</sup>. En esa sociedad más bien secular, caracterizada por la ausencia de lo absoluto, de los dioses y del destino, el talento y genialidad del dramaturgo también utilizó la Geografía y la Historia<sup>21</sup>. Más allá de su prolija capacidad narrativa y poética, Shakespeare se encargó de crear historias derivadas de las conductas y de las relaciones humanas. El célebre crítico teatral Jan Kott halla la grandeza del realismo de Shakespeare en “darse cuenta del grado de involucración del hombre en la historia”<sup>22</sup>.

Cualquier cosa que estuviera al alcance de su mano era susceptible de convertirse en material para la tragedia: acontecimientos cotidianos, episodios de la crónica de sucesos, fragmentos de historia, leyendas, temas políticos o filosóficos. La tragedia se convirtió en una crónica de actualidad y una crónica histórica<sup>23</sup>.

Así, Shakespeare fue poeta, historiador dramático y filósofo; pero, sobre todo, un contador de historias en una época en que el teatro era uno de los pocos medios a satisfacer tal demanda social<sup>24</sup>.

---

<sup>18</sup> SURGERS, Anne. *Escenografías del teatro occidental*. Buenos Aires: Artes del Sur, 2005. p.85.

<sup>19</sup> Se evidencian en su obra la mezcla de motivos trágicos y cómicos –como ya lo habían hecho poetas griegos de la Antigüedad– así como el contraste entre lo concreto y lo abstracto, los elementos sensuales e intelectuales del lenguaje, el modelo ornamental de la composición, lo misterioso y lo contradictorio de la vida, las metáforas frecuentemente sobrecargadas y confusas, las antítesis y los juegos de palabras. HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p.441-442.

<sup>20</sup> Cf.: WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosas & Naify, 2002.

<sup>21</sup> Cf.: GASSNER, John. William Shakespeare. p.243-272. En: *Mestres do teatro I*. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1974. BOQUET, Guy. *Teatro e sociedade: Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1989. HAUSER, Op. cit., 1995. DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Ed. UFOP, 1999. p.124. HONAN, Op. cit., 2001. SURGERS, Op. cit., 2005.

<sup>22</sup> KOTT, Op. cit., 2007, p.57.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p.439.

<sup>24</sup> “El nacimiento de una tragedia isabelina se parecía mucho al nacimiento de un film. Se aprovechaba todo lo que había a mano. Los acontecimientos del día, la crónica criminal, los fragmentos de historia, la política y la filosofía. Era una crónica de actualidades y una crónica histórica. La tragedia isabelina era voraz; libre de reglas,

Como dramaturgo, su vida profesional fue marcada por la progresiva necesidad de nuevas obras y por el aumento considerable de frequentadores asiduos de teatro, fruto del crecimiento de la metrópoli y de su vocación como centro de negocios y entretenimiento para la pequeña nobleza. Cabe destacar que a finales del siglo XVI el oficio de dramaturgo era de alto riesgo en Inglaterra. Tensiones religiosas y vaivenes políticos constituían el signo de una época en que los escritores valoraban contar con un buen padrino en los círculos de poder y cuidaban de no ofender a su susceptible soberana. Así, Shakespeare obtuvo protección y reconocimiento para su compañía –*Lord Chamberlain's Men*, y posteriormente *King's Men*<sup>25</sup>.

La relativa reducida capacidad de algunos teatros de la época era compensada en buenos periodos por representaciones diarias<sup>26</sup>, lo que imponía una enorme carga de trabajo –cerca de quince o veinte obras nuevas al año– sobre los autores y los dramas disponibles en la Historia y en la Literatura. En su labor, el dramaturgo elaboró metáforas y mitos, descifrando y retratando su visión de la sociedad, abordando la política y el comportamiento humano, además de dejar fluir sus indagaciones filosóficas.

## 1.2. La dramaturgia y el espacio de Shakespeare

El teatro renacentista, el teatro isabelino, el teatro de Shakespeare son resultado de la conjunción entre un poder fuerte y una escritura particular, lo que implica un código de representación característico y una arquitectura-escenografía específica.

Pero, ¿Shakespeare era un poeta que escribía obras teatrales o un dramaturgo que utilizaba la poesía en su teatro? Probablemente las dos cosas. Sin embargo, lo cierto es que no escribía obras literarias, sino “guiones” para las puestas en escena que posiblemente él mismo llevaba a cabo. La escritura shakespeariana tiene la representación, la obra espectacular, en su origen. Por este motivo –y también porque el teatro isabelino estaba marcado por esta característica– sus obras tienen tan pocas acotaciones y tan imprecisas, dejando gran libertad al director que las monte y al público que las asista. En Shakespeare, son los propios diálogos los que indican y determinan la escena. Existe, así,

---

se echaba sobre cualquier tema. Igual que el film, se alimentaba del criminal, de la historia y de una furiosa observación de la vida. Transformaba la historia, la leyenda y los viejos cuentos”. KOTT, Op. cit., 1969, p.409.

<sup>25</sup> Cuanto a la profesión de actor, mientras en otros países éstos disfrutaban de la protección de sus mecenas, en Inglaterra, según la Ley de los Pobres, del inicio del siglo XVI, los comediantes eran equiparados a los ladrones, asesinos y prostitutas, fácilmente arrestados y encarcelados. A partir de 1572, el *Act for the punishment of vagabonds* les permitió, por un lado, actuar bajo la protección de un noble y en un espacio cerrado; por otro, todas las compañías que no poseyeran un patrocinio formal pasaron a la ilegalidad y sus actores fueron considerados “vagabundos”. Los puritanos consideraban que el pecado era la causa de la peste y los actores y el teatro eran el propio pecado. En 1574, James Burbage obtuvo la protección de la reina Elizabeth I para su compañía: *Queen's Men*. ASTINGTON, John H. Playhouses, players and playgoers in Shakespeare's time. En: GRAZIA, Margreta; WELLS, Santley. *The Cambridge Companion to Shakespeare*. London: Cambridge University Press, 2001. p.105-106. SURGERS, Op. cit., 2005, p.86. La compañía de Shakespeare pasó a llamarse *Chamberlain's Men* en 1594 porque oficialmente eran sirvientes del Sir Henry Carey, Lord Hundson, el Lord Chamberlain de la corte de la reina Elizabeth. El éxito de las obras de Shakespeare hizo que la compañía prosperara y en 1603, con el nuevo monarca James I, recibió su patronato y el título de *King's Men*.

<sup>26</sup> Estrenaban una obra cada día de la semana, a pesar de que algunas fueran repetidas en las semanas siguientes. HONAN, Op. cit., 2001, p.148-149.

una relación intrínseca entre las obras dramáticas de Shakespeare y el espacio renacentista inglés: la dramaturgia es indisociable del espacio. En la propia construcción del texto, Shakespeare ya tenía un fin muy concreto: un espacio y un público específicos. Ya hacía referencia a la arquitectura y a la escena, ya tenía en cuenta la proximidad y posición del público. En sus obras, la organización retórica del texto y la de la arquitectura-escenografía se superponen. Partiendo de la lectura del texto shakespeariano es posible observar la concepción y la práctica escenográfica de la época, y cómo las relaciones espaciales sugeridas o inscritas en el texto se concretizaban sobre la escena isabelina<sup>27</sup>.

En la historia del espacio teatral occidental europeo, el renacentista inglés es un capítulo aparte: su estética, temática e ideología van unidas a su contexto histórico-social y cultural específicos. Mientras el drama renacentista italiano se desarrollaba como una forma de arte elitista, el teatro isabelino, en cambio, resultaba un espacio albergador de todas las clases, ejerciendo un papel de “nivelador social”.

Por un lado, prescindiendo del estilo rebuscado usual en la época y del romanticismo jocoso de la élite inglesa, Shakespeare concentró en sus obras una variedad de elementos de alta cultura y de cultura popular, refinados y más rudos, además de mezclar elementos poéticos y cotidianos, serios y divertidos, sagrados y profanos<sup>28</sup> –tales como dramas elaborados, estudio de personalidades, juego de palabras y acrobacias verbales, música, danza, duelos de esgrima, farsa, fiesta y pillerías del bufón. El lenguaje teatral refleja esta exigencia, enriqueciéndose con registros variados y adquiriendo gran flexibilidad de expresión. En ese teatro *tosco*, según Brook<sup>29</sup>, Shakespeare tenía la libertad de mezclar elementos diversos y dilatar los límites de la imaginación espectadora. De hecho, sus obras también están llenas de personajes heterogéneos: en las tragedias se mezclan los nobles con individuos que pertenecen a las clases bajas, se interrelacionan los sentimientos más sublimes con los más canalleros. Así, siglos antes de que estos conceptos fueran incorporados al vocabulario de la crítica experta, Shakespeare ya ponía en confrontación lo heterogéneo, híbrido, multicultural, como una yuxtaposición o *collage* de tipos sociales y lenguajes, transgrediendo todo tipo de fronteras –a ejemplo de las convenciones de la unidad de tiempo y lugar–, creando un teatro original.

Por otro lado, el teatro isabelino fascinaba a todas las clases de espectadores. Ese público heterogéneo<sup>30</sup> –representado por nobles, cortesanos, artesanos, comerciantes, estudiantes y campesinos– y con gustos diversos debería decodificar estos elementos. Tal hecho provocaba un movimiento dialéctico que mantenía el interés del espectador y garantizaba que el teatro fuera

---

<sup>27</sup> PAVIS, Op. cit., 1994, p.52-53.

<sup>28</sup> CASTEL-BRANCO, Inês. *L'espai teatral dels anys seixanta*. Revolució i ritual en el Living Theatre, Peter Brook i Jerzy Grotowski. Barcelona: Departament Composició Arquitectònica, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2010. (Tesis de doctorado). p.155-156.

<sup>29</sup> BROOK, Peter. *El espacio vacío*. Arte y técnica del teatro. Barcelona: Ediciones Península, 2001.

<sup>30</sup> El teatro era asequible a todos, si bien con distintos precios según se instalaran en el patio o en las galerías (y dependiendo de qué sector de la galería): “El que se queda de pie abajo paga sólo un penique, pero si quiere sentarse, le meten por otra puerta, donde paga otro penique; si desea sentarse sobre un cojín en el mejor sitio, desde donde no sólo se ve todo, sino que también pueden verle, tiene que pagar en una tercera puerta otro penique”. (Descripción que hace Thomas Platter de Basle en 1599, tras visitar The Curtain). Cf.: BARNARD, Robert. *Breve historia de la literatura inglesa*. Madrid: Alianza, 2002. Ver también: RAMÓN GRAELLS, Antoni. *El lloc del teatre: ciutat, arquitectura i espai escènic*. Barcelona: Edicions UPC, 1997.

entendido también por los que no dominaban todos los códigos presentados. La relación física con este público era muy próxima y directa: la acción se desarrollaba sobre una plataforma rodeada por los espectadores –sin embocadura ni “cuarta pared” que aislara esos dos mundos– que vivían la obra *con* los personajes. La relación espacial entre escenario y patio de espectadores no era frontal como en los teatros a la italiana, sino prácticamente central. La mayor parte de la asistencia solía permanecer de pie en el patio descubierto –a menudo comiendo o bebiendo, negociando o luchando– o bien en las galerías, pero siempre muy cercanos a la acción. Las galerías, cubiertas por un tejado de paja, estaban dispuestas en tres plantas superpuestas. Reservadas a los más pudientes, éstos ocupaban los mejores lugares, o incluso un sitio en el propio escenario.

Los espectadores pobres y los rufianes rodean la escena, se apoyan en ella, interpelan a los personajes; éstos se presentan ante el espectador muy expuestos, sin que la materialidad del ámbito teatral les ofrezca alguna protección; anuncian el carácter de la escena que se va a desarrollar, arrastran muebles<sup>31</sup>.

La escena isabelina se hallaba a medio camino entre el tablado medieval, simultáneo y predeterminado según la providencia divina, y la escena a la italiana<sup>32</sup> de gran profundidad e ilusión perspectiva –que alcanzaría su máxima expresión más tarde. Sin embargo, conservando aún mucho de la antigua simplicidad medieval, ya no representaba lugares predeterminados, según una dimensión esencial e intemporal, puesta en términos religiosos, sino en la sucesión autónoma de los acontecimientos<sup>33</sup>. La inexistencia de un escenario tal como se entiende hoy en día –léase: a la italiana– le proporcionaba una gran libertad no sólo al espectáculo, sino principalmente al juego dramático. Esa libertad se reflejaba también en una flexibilidad temporal y espacial. La escasez escenográfica tenía la ventaja de prescindir de interrupción entre actos para el cambio de escenario. Unos pocos objetos bastaban para ubicar la acción: un trono era la corte, una mesa era una taberna, etc. Se trataba de un espacio escénico reducido y desnudo, por lo tanto, muy ágil y económico.

El isabelino era un teatro espectacular, concebido como un espectáculo para la vista, pero ni realista ni ilusionista. Aunque desechaba la ilusión producida por elementos escenográficos, no refutaba el ornamento del escenario y de las galerías, lo que evidencia su comprensión de la decoración como parte de la obra arquitectónica<sup>34</sup>, y de la escenografía como innecesaria a la ilusión teatral. Como ejemplo de ello, están las dos columnas pintadas del escenario del teatro *The Globe*, como si de mármol se tratara.

Por su conformación espacial, estos teatros ofrecían una significativa intimidad: la plataforma escénica avanzaba hacia el público –*apront stage*–, que la rodeaba. Las galerías cubiertas, dispuestas en

<sup>31</sup> JAVIER, Francisco. La renovación de la escena. p.4-11. En: INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO. *Cuadernos de Picadero*. El espacio escénico. nº 4. Buenos Aires: Inteatro Editorial, diciembre 2004. p.11.

<sup>32</sup> El principio *a la italiana* estaba presente en Inglaterra, pues había sido desarrollado por Iñigo Jones a su regreso de Italia, donde se había formado por Palladio.

<sup>33</sup> “Tudo é projetado a partir do homem; o indivíduo, seu caráter, sua psicologia, tornam-se paulatinamente o eixo do mundo. Para aumentar o efeito perspectivo, acentua-se a tendência de separar palco e platéia –separação indispensável para intensificar a ilusão da realidade sensível”. ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p.130.

<sup>34</sup> GURR, Andrew. *The Shakespearean stage 1574-1642*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

plantas superpuestas, estaban reservadas a los más pudientes, que ocupaban los mejores lugares o incluso un sitio en el propio escenario. En el patio central descubierto permanecía de pie la mayoría de los espectadores. Éstos estaban suficientemente cerca para percibir detalles del espacio escénico, el vestuario, los cambios de tono de voz y las expresiones de los actores, acostumbrándose a ver y a recordar lo que habían visto. Esta disposición era muy importante, pues permitía acercar la acción dramática al público, involucrándolo en la representación, participando en el drama. Así, otra característica heredada del teatro medieval era el espacio único, global, democrático, que envolvía público y escena. Este espacio englobaba a todos y ponía en juego una imbricación compleja entre la ficción de la representación y la realidad del espectador, ofreciendo una multitud de puntos de vista posibles –tanto en el sentido material como en una concepción más espiritual y metafísica. Los textos de Shakespeare revelan cuanto él buscaba a su público, produciendo una dramaturgia que tiene la consciencia de la presencia del público y que a menudo se refiere a él<sup>35</sup>.

RICHARD- He cannot live, I hope; and must not die  
Till George be pack'd with post-horse up to heaven.  
I'll in, to urge his hatred more to Clarence,  
With lies well steel'd with weighty arguments;  
And, if I fall not in my deep intent,  
Clarence hath not another day to live:  
Which done, God take King Edward to his mercy,  
And leave the world for me to bustle in!  
For then I'll marry Warwick's youngest daughter.  
What though I kill'd her husband and her father?  
The readiest way to make the wench amends  
Is to become her husband and her father:  
The which will I; not all so much for love  
As for another secret close intent,  
By marrying her which I must reach unto.  
But yet I run before my horse to market:  
Clarence still breathes; Edward still lives and reigns:  
When they are gone, then must I count my gains<sup>36</sup>.

Cuanto al espacio, el drama isabelino también buscó su lugar teatral. Una vez que el teatro medieval abandonó las iglesias y las catedrales para ocupar las calles y plazas de las ciudades, se dirigieron a las tabernas<sup>37</sup>, salones comedores de las universidades o edificios como los colegios de abogados y castillos privados<sup>38</sup>, pobremente adaptados a la labor teatral. No obstante, fueron los circos-arenas de luchas de osos y perros y los patios de las posadas inglesas (*inn-yard*) los que adquirieron una importancia singular por su propia morfología, sirviendo de modelo para la construcción de los primeros teatros. Las posadas se organizaban alrededor de un patio, que funcionaba como aparcamiento para los vehículos de la época y como almacén de los servicios de correos y transportes

<sup>35</sup> BORNHEIM, Gerd. Apresentação. En: HELIODORA, Bárbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1997. p.XX.

<sup>36</sup> Richard en: Act I, scene i. SHAKESPEARE, William. *The Tragedy of King Richard the Third*. In: The RSC Shakespeare. *William Shakespeare Complete Works*. Edited by: Jonathan Bate and Eric Rasmussen. London: Macmillan, 2007.

<sup>37</sup> Espacios como *The Blackfriars*, un antiguo refectorio, eran utilizados como espacios teatrales - incluso por la compañía de Shakespeare - durante los meses de invierno. Eran espacios más pequeños, más íntimos, pero con la desventaja de no poseer la luz natural y el cielo descubierto. ASTINGTON, Op. cit., 2001, p.103.

<sup>38</sup> Parte de la dramaturgia de la época se originaba en la vida cortesana londinense.

ordinarios. Solían tener tres pisos con galerías y un primer piso de habitaciones con galerías que daban al patio y que servían de palcos durante las representaciones teatrales<sup>39</sup>.

Así, el edificio teatral isabelino consistió en una construcción muy simple de madera, un cilindro dotado de un amplio patio interno sin techo, cerrado por las tres plantas de galerías cubiertas. De hecho, se trataba de una planta poligonal próxima a un círculo, a la que Shakespeare hace referencia en el prólogo de *Henry V*: “*this wooden O*”. Esa arquitectura de forma circular –una geometría con un sentido místico–, era una herencia del tiempo en el que los actores se presentaban en arenas construidas para los combates de animales. También la memoria espacial estaba presente en la escala similar a los patios de posadas, en las galerías escalonadas y en el vacío central, tratando de acoger el mayor número posible de espectadores, siempre muy cerca de la acción y de los actores<sup>40</sup>.

A diferencia de lo que pasó en el caso del teatro a la italiana, que se desarrolló a partir de un grupo de arquitectos y teóricos humanistas, el teatro isabelino fue obra de artesanos y autores-actores que ponían en práctica ellos mismos su forma de pensar<sup>41</sup>. En definitiva, se trataba de un espacio circular, “encerrado en sí mismo y abierto al cielo a la vez, radiante y convergente, en el cual la representación se desarrolla en volumen”<sup>42</sup>. No obstante, *The Theatre*, el primer teatro de James Burbage, muestra, ya en el nombre, un conocimiento del pasado clásico.

Según se cree –a partir de datos de las excavaciones del Rose y del Globe, del boceto de Buchel-Witt<sup>43</sup>, de un contrato de construcción del *Fortune*, de algunas ilustraciones panorámicas de la época de la ciudad de Londres y de las indicaciones de algunos dramaturgos– todos esos teatros eran bastante semejantes en forma y dimensiones. No obstante, las informaciones más fiables sobre

---

<sup>39</sup> “Éste [la posada] tenía, por regla general, dos entradas: una principal, que se comunicaba con la calle, y otra, frente a la principal, por donde se podía entrar en el hostel. Ahí se alzaba una plataforma que servía de escenario y los espectadores se situaban, normalmente de pie, ante esa plataforma, o bien se sentaban en los balcones o galerías del primer piso. Ante la pared de entrada al hostel se colgaba una cortina que hacía las veces de telón de fondo y, en el estrecho espacio que quedaba entre la cortina y la pared, se vestían y maquillaban los actores. También una parte de las galerías del primer piso o una plataforma alzada más arriba que la primera podía ser utilizada para representar escenas que se adecuaban a ella”. OLIVA, Salvador. *Introducción a Shakespeare*. Barcelona: Ediciones Península, 2001. p.26-27.

<sup>40</sup> MACKINTOSH, Iain. *La arquitectura, el actor y el público*. Madrid: Arco Libros, 2000. p.21.

<sup>41</sup> SURGERS, Op. cit., 2005, p.87.

<sup>42</sup> MACKINTOSH, Op. cit., 2000, p.100.

<sup>43</sup> Una de las principales fuentes de información sobre los teatros isabelinos es el dibujo del *The Swan* realizado en 1596 por Arend Van Buchel, cuyo original se encuentra en la biblioteca de la Rijkuniversiteit, Utrecht. Según la descripción o relato de Johannes De Witt, un viajero holandés durante su visita a Londres, y descubierto en 1880. Se trata de un boceto del interior del Swan visto desde las localidades centrales de las galerías superiores. En él se aprecia un amplio proscenio, un gran escenario parcialmente techado y, detrás, una torre en la que un espacio llamado *tiring house* (término derivado de *attire*, atuendo, cuyo primer uso documentado corresponde al propio Shakespeare en *Sueño de una noche de verano*) hacía las veces de camerino y utilería. Más arriba se ven galerías para los músicos y el público, así como otros espacios disponibles para las escenas de balcón y similares. Cf.: GÓMEZ LARA, Manuel José. Los espacios de la representación en la Inglaterra del Renacimiento. p.119-132. En: HIDALGO CIUDAD, Juan Carlos (ed). *Espacios escénicos*. El lugar de representación en la Historia del Teatro Occidental. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004. Cuadernos escénicos, 8.

espacios concebidos y contruidos para la actividad teatral y sobre las condiciones espaciales de trabajo de Shakespeare<sup>44</sup> se refieren principalmente a *The Rose* y *The Globe*.

*The Rose* fue construido en 1587, siendo ampliado en 1592, y tenía un aforo de más de dos mil espectadores<sup>45</sup>. Tenía una forma poligonal que se acercaba a un círculo, de veinticinco o treinta metros de diámetro, y con una pequeña plataforma cubierta con forma de trapecio –amplio al fondo y más estrecho delante– de cinco metros de profundidad como escenario. Los actores estaban muy próximos a los espectadores del área central, mientras que los dos o tres pisos de galerías cubiertas (como en las posadas inglesas de la época) estaban a sólo nueve o diez metros de distancia del escenario, rodeándolo en casi 260<sup>o</sup><sup>46</sup>.

*The Globe* era un poco más grande. Fue construido por Peter Street en 1599 en la orilla sur (izquierda) del río Támesis, en la zona conocida como Southbank o Bankside –un vecindario donde se concentraban varios teatros de la época, notorio por la delincuencia, la prostitución, las tabernas, los teatros y otros entretenimientos, como por ejemplo, las riñas de perros contra osos– y fuera de la jurisdicción de la *city* y de los administradores puritanos. Para su construcción se utilizaron materiales del desmantelado *The Theatre*, de James Burbage<sup>47</sup>. Este teatro acogió a la compañía teatral *Lord Chamberlain's Men*, de Burbage y Shakespeare, cuyas presentaciones, en general, se daban durante el día y los meses de verano. En 1613 fue destruido por un incendio causado accidentalmente por un cañón durante la representación de Enrique VIII, siendo reconstruido el año siguiente. En 1642 fue cerrado por el renacido puritanismo inglés y demolido en 1644 para la construcción de bloques de viviendas<sup>48</sup>.

Tenía forma circular con aproximadamente treinta metros de diámetro. Pese a sus dimensiones reducidas –producto de la limitación de espacio horizontal para construir–, según se cree, podía albergar más de tres mil espectadores. Su escenario rectangular medía cerca de siete u ocho metros de profundidad, trece metros de ancho y se elevaba a un metro y medio de altura desde el patio central. Desde la parte inferior del escenario, se podía acceder al mismo a través de una trampilla. Otra trampilla estaría en el techo para la aparición y desaparición de personajes sobrenaturales. Sobre el escenario había dos columnas decoradas que sostenían el techo, y tres puertas que conducían a la

---

<sup>44</sup> Pese a que Shakespeare presentó varias de sus obras en espacios de características completamente distintas, como las salas de los palacios, en presencia de la reina Elistabeth I o del rey James I –para el que, por ejemplo, estrenó *Othelo*, en 1604. ASTINGTON, Op. cit., 2001, p.104.

<sup>45</sup> Según Iain Mackintosh, por cuestiones de comodidad y seguridad, hoy en día en el Rose no cabrían más de 400-500 personas. Cf.: MACKINTOSH, Op. cit., 2000.

<sup>46</sup> El *Rose* pasó a tener otros usos, entrando en decadencia años más tarde. La descubierta y la excavación de las fundaciones del *Rose*, cerca del puente de Southwark, en 1989, ofrecieron datos más exactos y fiables respecto al trazado de los teatros shakespearianos que los que se tenía hasta entonces. HONAN, Op. cit., 2001, p.141-142.

<sup>47</sup> Cuando en 1597 expiró la licencia de ese teatro (el primero de la época isabelina) su dueño, James Burbage, debió mudarlo del otro lado del río Támesis cambiándole el nombre.

<sup>48</sup> En 1989, su ubicación fue descubierta por unas excavaciones debajo de un aparcamiento. En el siglo XX el teatro fue reconstruido a cerca de 200 metros de su emplazamiento original por la fundación Amigos del Teatro del *Globe* de Shakespeare e iniciativa del actor y director Sam Wanamaker. La construcción no es una réplica exacta del edificio original, sino la reconstrucción basada en todo el conocimiento que se posee hoy del tema. En 1997 fue finalmente inaugurado bajo el nombre de *Shakespeare's Globe Theatre*, con una capacidad de 1500 espectadores, destinado a representaciones de las obras del dramaturgo.



parte posterior de la escena, y por donde entraban y salían los personajes. Sobre estas puertas había un balcón utilizado como un espacio superior –una manera eficiente de aprovechar al máximo el espacio reducido. Esa dimensión vertical era frecuentemente utilizada por la acción dramática, como en el caso de la famosa “escena del balcón” de *Romeo y Julieta*<sup>49</sup>.

*Capulet's orchard. Enter Romeo.*  
Romeo – He jests at scars that never felt a wound.  
[Enter Juliet above]  
But soft, what light through yonder window breaks?<sup>50</sup>

Tanto en *The Globe* como en *The Rose*, el escenario era, por lo tanto, poco más que una plataforma fija y neutra, con tan sólo algunas puertas y trampillas, donde una serie de ilusiones eran creadas. Respecto a otras escenas de la historia del teatro –tales como el contemporáneo, el clásico griego o el de algunas compañías medievales italianas, que sí contaban con maquinarias escénicas y maestros de ilusión para “hacer presente” a los dioses y “hacer visible” el mundo sobrenatural– la isabelina poseía pocos elementos y recursos escénicos. Parte de la originalidad del periodo se debe a sus logros en traducir, con esos mínimos recursos, sensaciones y ambientes al espectador.

La progresiva y total desaparición de las máquinas está relacionado con la secularización de ese teatro renacentista<sup>51</sup>: tales estructuras y elementos ya no eran necesarios en una cultura que, alejándose de la influencia católica<sup>52</sup>, se volvía hacia los conflictos sociales y morales del ser humano. En esta concepción más sociológica, antropológica y metafísica de lo trágico, la tragedia shakespeariana es consecuencia de la propia existencia humana<sup>53</sup>.

Este teatro era no mimético, no realista y no ilusionista, pues no buscaba ser la imitación fiel (*mimesis*) de una realidad exterior, y mucho menos dar a los espectadores la ilusión de que la representación teatral era la propia “vida real”, sino que las evocaba. Al prescindir de decorados y de casi todo tipo de escenografía, la *palabra* se encargaba de dar vida al espacio, evocando épocas, lugares y climas dramáticos, y creando imágenes que el público “veía”. El teatro de Shakespeare, a través de su poesía dramática, era un espectáculo para la imaginación de sus espectadores, así como de las generaciones futuras<sup>54</sup>. Una profunda unidad de lenguaje caracterizaba ese teatro, que le

<sup>49</sup> Cabe observar que en las acotaciones de la obra de *Romeo y Julieta* no figura la palabra “balcón”, sino “ventana”. El referente “balcón” está subentendido y probablemente el lugar concreto de la acción era obvio para el público isabelino.

<sup>50</sup> Act II, scene ii. SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. In: The RSC Shakespeare. *William Shakespeare Complete Works*. Edited by: Jonathan Bate and Eric Rasmussen. London: Macmillan, 2007.

<sup>51</sup> BORNHEIM, Gerd. Apresentação. En: HELIODORA, Op. cit., 1997, p.XIII.

<sup>52</sup> La separación del Papado y del Sacro Imperio Romano fue uno de los hitos del reinado de Elizabeth y del nacimiento de la Inglaterra moderna.

<sup>53</sup> PAVIS, Patrice. *Dicionário do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p.416. Shakespeare inaugura un nuevo concepto de tragedia: la “tragedia moderna”, distinta de la clásica griega. Mientras esta última se basaba en la relación de los hombres con los dioses, la tragedia de Shakespeare no contiene elementos religiosos y se desarrolla, sobre todo, en las relaciones sociales entre nobles y personajes de la corte. Cf.: WILLIAMS, Op. cit., 2002. BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

<sup>54</sup> Cf.: KOTT, Op. cit., 2007.

permitió al dramaturgo contar todas sus historias, no sólo viajando por el mundo<sup>55</sup>, sino también pasando de la acción exterior al universo de las impresiones interiores y desvelando la existencia psíquica –antes aún de la creación de la Psicología como ciencia del conocimiento.

Todo lo que sucedía en él, sucedía de verdad. El espectador creía que sobre el escenario se desencadenaba una tormenta, que el barco naufragaba, que el rey acompañado por su séquito salía de caza y un asesino a sueldo atravesaba con su espada al protagonista<sup>56</sup>.

Más que una separación entre sala y escena, el teatro isabelino se basó en la comunión entre realidad y ficción vivida por su público. Pese a su popularidad, tenía mala reputación. En pocos años, varios teatros pasaron a ser edificadas en Londres con este fin concreto, la mayoría se situaba fuera de la jurisdicción de la *City*, más allá del Támesis, puesto que estaba prohibido en la ciudad. En 1567 se construyó el *The Red Lion*, aunque éste no tenía aun el carácter específico de teatro. En 1576 se construyó el primer edificio teatral de Londres, el *The Theatre*<sup>57</sup>. A él le siguieron varios otros, y a comienzos del siglo XVII, con 200.000 habitantes, Londres tenía diez teatros públicos: *Newington Butts* (1576), *The Curtain* (1577), *The Rose* (1587), *The Swan* (1595), *The Globe* (1599), *The Fortune* (1600), *The Boar's Head* (1600), *The Red Bull* (1604), *The Hope* (1614)<sup>58</sup>. El establecimiento de teatros públicos grandes y provechosos económicamente fue un factor esencial para el éxito del teatro inglés renacentista.

De otra parte, el *Blackfriars* fue uno de los teatros privados más importantes de la época, debido a la labor que desarrolló allí Shakespeare. En 1596, parte de un viejo convento de frailes dominicos fue comprada por James Burbage, quien adaptó el lugar para transformarlo en un teatro privado. Éstos, a diferencia de los públicos, tenían un público más selecto –con una entrada cinco veces más cara. Sus escenarios cerrados permitían las representaciones incluso durante el invierno, a la luz de velas o antorchas –pese a que los teatros eran de madera. Las técnicas de iluminación permitían variaciones de intensidad, colores –mediante filtros-, de fuente y de dirección gracias a distintos mecanismos de ocultamiento. En 1597, su hijo Richard heredó el teatro y en 1608 se reabrieron las puertas para llevar a cabo las representaciones de su propia compañía teatral, los *King's Men* (ex *Lord Chamberlain's Men*), con Shakespeare<sup>59</sup>.

Sin embargo, en 1642, con el inicio de la Guerra Civil Inglesa el gobierno puritano prohibió por decreto toda representación teatral: los teatros citados fueron clausurados y destruidos, y con ellos gran parte del testimonio del teatro inglés del renacimiento. Dieciocho años después, con la restauración de la monarquía, los teatros reabrieron, pero con un carácter bastante diferente: por

---

<sup>55</sup> Para citar sólo algunos ejemplos, *Romeo y Julieta*, *Otelo* y *El mercader de Venecia* se pasan en Italia, mientras *La tempestad* se ambienta en una isla del Caribe y *Hamlet* en Dinamarca.

<sup>56</sup> KOTT, Op. cit., 2007, p.438.

<sup>57</sup> James Burbage lo diseñó bajo influencia de lugares teatrales abiertos: los patios de las posadas inglesas (*inns*) y las arenas de riñas de animales. Su nombre es una clara referencia a los teatros clásicos, también circulares.

<sup>58</sup> ASTINGTON, Op. cit., 2001, p.99-113.

<sup>59</sup> Burbage (hijo) y su grupo utilizaría el teatro sin interrupciones hasta 1642. Finalmente el *Blackfriars Theatre* sería demolido en 1655.

ejemplo, con proskenio. Por tanto, ese teatro llegó a su fin de manera brusca, aunque dejando un formidable legado para las generaciones futuras.

### 1.3. El espacio isabelino y el espacio contemporáneo

Cuando Shakespeare rompió con su dramaturgia las convenciones de unidad de tiempo y lugar, conquistó una libertad antes impensada<sup>60</sup>, tanto a nivel dramático como arquitectónico-escénico. Las nuevas posibilidades creadas por el teatro isabelino –precursores del teatro moderno– fueron el gran legado para los siglos venideros, asumidas completamente por el teatro contemporáneo. Mackintosh afirma que el teatro actual ha evolucionado directa y sucesivamente a partir de Shakespeare, nuestro antepasado teatral<sup>61</sup>. El teatro renacentista posee la virtud de la versatilidad, la flexibilidad del escenario desnudo contemporáneo en contacto con el público. Hoy en día, el espacio libre, abierto, cambiante según las necesidades de la dramaturgia, y con una escenografía muy elemental, se materializa en espacios teatrales flexibles en las que la disposición del público se adapta a la puesta en escena, como ocurre en el Teatre Lliure.

También para Peter Brook –desde la década de cuarenta trabajando con obras de Shakespeare y al frente de la Royal Shakespeare Company entre los años 1962 y 1970–, Shakespeare es el mayor dramaturgo de todos los tiempos y el mayor representante de un teatro entretenido, alegre y popular, al que Brook llamó *tosco*. El director reivindica para el teatro contemporáneo esa “tosquedad” como factor congregante e impulsor de una participación comunitaria, de una libertad “*joiosa*”<sup>62</sup>. En términos teatrales, Shakespeare es el gran modelo para Brook, pues es una mezcla del teatro “sagrado” y “tosco”, con una variedad de elementos: épicos y populares, rituales y cómicos, refinados y rudimentarios, un lenguaje flexible y penetrante, que alcanza directamente al público. Si para los espectadores de la Inglaterra de los siglos XVI-XVII, la violencia, la pasión y la poesía eran inseparables<sup>63</sup>, también el público contemporáneo no es indiferente a esa mezcla de elementos. Ese teatro popular “es por naturaleza antiautoritario, antipomposo, antitradicional, antipretencioso. Es el teatro del ruido, y el teatro del ruido es el teatro del aplauso”<sup>64</sup>.

A partir del teatro de Shakespeare, Brook desarrolló su concepto de “*empty space*”, plasmado en su célebre libro *El espacio vacío* (1968). Como explica el director, la extraordinaria fuerza de las obras de

---

<sup>60</sup> Cabe destacar que en la misma época, Lope de Vega también reivindicaba la posibilidad de romper con las convenciones clásicas. En *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, presentado en Madrid en 1609, Lope intenta defender un teatro basado en el gusto de la época, en su público. Cf.: DE VEGA, Lope (ed. Juan Manuel Rozas). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponible en: <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ff1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_1\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ff1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_)>. Consultado en: Octubre 2013.

<sup>61</sup> MACKINTOSH, Op. cit., 2000, p.17.

<sup>62</sup> “Alegre”, en castellano. CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.155.

<sup>63</sup> BROOK, Op. cit., 2001, p.124

<sup>64</sup> *Ibíd.*, p.89.

Shakespeare se revelan en las puestas en escena contemporáneas porque transcurren “en ningún lugar”, no tienen ambientación concreta.

Cada vez que se intenta, ya sea por razones estéticas o políticas, darle un marco a una obra de Shakespeare se corre el riesgo de someterla a una imposición que termine por empequeñecerla: las obras de Shakespeare sólo pueden vivir, cantar y respirar en un espacio vacío<sup>65</sup>.

Respecto al espacio teatral, en Shakespeare la relación con el público tiene relevancia crucial. En una comparación con el espacio griego, que parece alejar a los espectadores de la escena, el espacio isabelino los acerca de una manera casi promiscua<sup>66</sup>. También el espacio contemporáneo presenta tal característica: busca esa proximidad, esa promiscuidad con el público. De esa relación saca su esencia contemporánea.

Shakespeare es ante todo una imaginación –fecunda y desbordante, como subraya Brook<sup>67</sup>– más que dramática, sobre todo escénica, espectacular. Si se considera que las marcas espacio-temporales son el signo de la estética de una obra, que organizan el microcosmos de la ficción y la estructuran según principios decisivos<sup>68</sup>, a partir de la flexibilidad y libertad temporal y espacial que Shakespeare asume en sus obras, gran parte de su teatralidad reside en la velocidad de la narrativa, en la contundencia dramática y en el poder de condensación de las escenas<sup>69</sup>.

En este sentido, el teatro de Shakespeare es impactante porque su tiempo-espacio son condensados, lo que se aproxima mucho al lenguaje cinematográfico. “La vida en el teatro es más entretenida e intensa porque está más concentrada. La acción de reducir el espacio y comprimir el tiempo crea un concentrado”<sup>70</sup>. De hecho, para Jan Kott<sup>71</sup> y Peter Brook, Shakespeare es cinematográfico. El espacio vacío y la escasa escenografía hacen mucho más fluido el espectáculo, implicando más fácilmente al público en el drama. En Shakespeare, las escenas se suceden rápidamente, saltando de un lugar a otro o de un tiempo a otro, con una agilidad muy familiar para el espectador contemporáneo, acostumbrado a los cortes de escenas de las películas. Es decir, aunque Shakespeare está dividido en escenas debido a la convención del teatro, su verdadero lenguaje se compone de tomas y

---

<sup>65</sup> BROOK, Peter. *Más allá del espacio vacío*. Escritos sobre teatro, cine y ópera, 1947-1987. Barcelona: Alba, 2004. p.320.

<sup>66</sup> JAVIER, La renovación de la escena. En: Instituto Nacional del Teatro, Op. cit., 2004.

<sup>67</sup> BROOK, Peter. *La puerta abierta* – reflexiones sobre la interpretación y el teatro. Barcelona: Alba Editorial, 1994. p.38.

<sup>68</sup> RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. Coleção Leitura e Crítica. p.76.

<sup>69</sup> KOTT, Op. cit., 2003, p.17.

<sup>70</sup> BROOK, Op. cit., 1994, p.19.

<sup>71</sup> Las ideas difundidas por el teórico polaco Jan Kott en su célebre obra *Shakespeare, nuestro contemporáneo* (1964) ejercieron gran impacto, no sólo en los círculos académicos, sino también en el ámbito de las realizaciones escénicas, repercutiendo incluso en el trabajo de Peter Brook, quien escribió el prefacio del libro. Georges Banu comenta que la pertinencia de la lectura de Kott se basa en su experiencia directa, vivida en la Polonia de la posguerra: “Kott es indudablemente el único en escribir sobre los isabelinos tomando como postulado que a los lectores, uno u otro día, los ha despertado la policía en mitad de la noche. (...) Es Polonia la que vive más intensamente el tumulto, los peligros, el fervor intelectual y el compromiso cotidiano en lo social, que fueron la sustancia misma de la Inglaterra isabelina”. BANU, Georges. Peter Brook. *Hacia un teatro primero*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2005. p.66. En este sentido, también Fabià Puigserver vivió esa realidad y comprendió a Shakespeare profundamente.

secuencias<sup>72</sup>. Los monólogos –soliloquios– shakespearianos son primeros planos, que el actor-personaje pronuncia desde el proscenio, directamente a la cámara-espectador. En Shakespeare no hay “intersticios”: como en una gran película, se compone exclusivamente de escenas de tensión<sup>73</sup>. A diferencia del cine es la imaginación que llena los huecos y el espacio, mientras que la pantalla del cine lo enseña todo<sup>74</sup>. Puede que no sepamos a ciencia cierta el porqué, pero sí sabemos que es bastante fácil trasladar las obras de Shakespeare a nuestra sociedad actual.

También el tiempo es otro elemento fundamental del teatro y de *su* teatro en particular. Hay una diferencia importante entre el tiempo de la ficción –que regula la organización de la narrativa y su cronología (encadenamientos, elipsis, recurrencias) y el tiempo de la representación (ritmo, continuidad o discontinuidad). El núcleo de la cuestión reside en cómo transmitir al espectador un concepto tan abstracto. El tiempo de la representación es un tiempo real, mientras que el tiempo de la ficción es una abstracción pura, una metáfora a ser inscrita en la duración del montaje, haciéndose notar su espesor y sus características propias. El entendimiento del tiempo revolucionó a partir de Shakespeare: él resume “años enteros en un mes, varios meses en un día; resuelve una gran escena en tres o cuatro parlamentos en los que se concentra la quintaesencia de la historia”<sup>75</sup>. Lluís Pasqual, el histórico y actual director del Teatre Lliure, destaca la flexibilidad temporal como la mayor grandeza del dramaturgo:

Shakespeare es la gran ilustración de este viaje completamente libre a través del tiempo y del espacio. Con él, es: algunos años después, o un minuto después; en castillo o dentro de un bosque, importa poco... En el teatro se comprime el tiempo en el tiempo de la representación. En dos horas y media pueden pasar años, y se puede estar igualmente en el que decimos, en tiempo real. Se domina el tiempo con plena libertad. Es por este motivo que Shakespeare es tan grande<sup>76</sup>.

Shakespeare sobrepasa la dimensión física del tiempo y del espacio. En él, tiempo y espacio son de la vivencia, del sentimiento de sus personajes.

#### **1.4. El significado de Shakespeare**

Antes de buscar analizar y entender el sistema de representación de Shakespeare en Catalunya en la contemporaneidad, es necesario determinar la importancia de su figura, reconociendo que Shakespeare no es sólo un autor dramático, sino también un símbolo e icono cultural, y su comprensión depende de cómo lo miramos.

---

<sup>72</sup> KOTT, Op. cit., 1969, p.411.

<sup>73</sup> KOTT, Op. cit., 2007, p.440.

<sup>74</sup> BROOK, Op. cit., 1994, p.38.

<sup>75</sup> KOTT, Op. cit., 2007, p.50.

<sup>76</sup> Lluís Pasqual citado en: YTA. *Lluís Pasqual*. Camí de teatre. Barcelona: Alter Pirine, 1993. Col.lecció Escena. p.116.

Como defendía Martin Heidegger<sup>77</sup>, la comprensión del texto se encuentra determinada por la realidad histórica del individuo-intérprete. En cada momento histórico, los textos se producen de manera diferente y haciendo uso de la "historia efectual"<sup>78</sup> de ese tiempo. Así, el verdadero sentido del texto está referido al momento del autor, pero también está sujeto a la situación histórica del intérprete, que le confiere a su vez una manera de entender el mundo, y así expresa su finitud y evidencia sus límites –los cuales determinan su horizonte de expectativas. Todos tenemos una consciencia históricamente moldeada; es decir, la consciencia es un "efecto de la historia". Al estar plenamente inmersos en ella y en la sociedad y cultura de nuestro tiempo y lugar, estamos configurados en tanto sujeto-intérprete por ellas. Por otra parte, también respondemos a ese contexto y a sus prejuicios, lo que genera una cierta "tensión" que hay que tener siempre en cuenta. Como señalaba el historiador de arte Wilhelm Worringer:

...la base sobre la que descansa el conocimiento histórico es y sigue siendo siempre nuestro propio yo, con las condiciones y limitaciones de nuestro tiempo. Por mucho que nos esforcemos en conquistar cierta aparente objetividad, nunca conseguiremos despojarnos de los supuestos esenciales que cimientan nuestro pensar y sentir presente; nunca conseguiremos apropiarnos de las modalidades internas de épocas pasadas hasta el punto de pensar con su espíritu y sentir con su alma... para concebir y valorar las pretéritas, partimos por fuerza, no de sus propios supuestos, sino de nuestros peculiares ideales<sup>79</sup>.

La tarea de la comprensión histórica consiste en reconocer al otro y comprenderlo. Como ya sostenía Hans-Georg Gadamer, para entender un texto no tratamos de entrar en la constitución psíquica del autor, sino que intentamos trasladarnos a su perspectiva. La comprensión se realiza en el momento en que el horizonte del intérprete, al relacionarse con el del autor, se ve ampliado y a la vez incorpora al otro, formando un nuevo horizonte: "comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos horizontes"<sup>80</sup>. Así, un texto comprende una "fusión de horizontes" donde el intérprete encuentra la vía que lo articula en relación con nuestro propio trasfondo cultural e histórico. Desde la hermenéutica, esto significa que la comprensión se da en un horizonte comprensivo en el presente que es la superación del horizonte histórico<sup>81</sup>.

Por otra parte, para la estética de la recepción y según Hans-Robert Jauss, lo que convierte un autor o una obra en "clásico"<sup>82</sup> pasa por el análisis del "horizonte de expectativas". Depende de las normas, los códigos, el sistema de valores literarios, morales, sociales y culturales en los que se inscribió el momento de su creación. Al trascender horizontes de expectativas de épocas diferentes, ese momento

---

<sup>77</sup> Cf.: HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta, 2003.

<sup>78</sup> La historia efectual es lo que determina a priori la manera de entender un texto. Cf.: GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método*. Fundamentos de una hermenéutica filosófica. Salamanca: Sígueme, 2012.

<sup>79</sup> WORRINGER, Wilhelm. *La esencia del estilo gótico*. Buenos Aires: Ed. Revista de Occidente Argentina, 1942. p.II.

<sup>80</sup> Cf.: GADAMER, Op. cit., 2012.

<sup>81</sup> Para Gadamer, las categorías fundamentales de su propuesta son: comprensión-interpretación-confluencia de horizontes-prejuicios. Se refiere a horizontes de tiempo (pasado y presente-tradición). Cf.: Ibídem.

<sup>82</sup> Para Jorge Luís Borges, por ejemplo, refiriéndose a obras literarias, un clásico sería aquél que "una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término". Por lo que las interpretaciones de Shakespeare no acaban nunca, siempre hay algo nuevo que hallar en ellas. BORGES, Jorge Luís. Otras inquisiciones. En: *Obras Completas* (1923-1972). Buenos Aires: EMECE Editores, 1974. p.151.

sincrónico se torna diacrónico, y la obra adquiere el estatus de "clásico", una vez que la *wirkung* – potencia, efecto, impacto– de la acción dramática trascienden el tiempo.

Casi cuatrocientos años tras su desaparición, el futuro de Shakespeare es ilimitado. La distancia temporal que nos separa de la Inglaterra isabelina, así como las diferencias culturales entre su época y la nuestra, nos aconsejan a intentar comprender su papel y sus obras, teniendo en cuenta esa distancia cultural, ese horizonte de expectativas, pero sin olvidar nuestra cultura y nuestro lugar de enunciación. Cuando queremos penetrar en el conocimiento de la cultura isabelina y de su arquitectura y espacio en particular, no olvidamos que somos parte, pertenecemos y coincidimos con los cánones de la civilización occidental, que dictan pautas de conducta o patrones culturales. Este aspecto tan significativo de nuestro proceder condiciona nuestra forma de ser, de pensar y de criticar. De una manera u otra nuestra formación cultural se siente influida por esta circunstancia a la hora de analizar cualquier cultura ajena a la nuestra<sup>83</sup>.

Entonces, ¿cómo leemos e interpretamos Shakespeare hoy? ¿Por qué sus textos siguen vigentes? Delante de una puesta en escena de shakespeariana, el espectador hace su interpretación de lo que interpretan los actores, y que no es nada más que la interpretación del texto hecha por el director. Así, cada obra genera tantas interpretaciones como lecturas, aunque todas tengan el denominador común fundamentado por el mismo texto dramático original. Sus textos siguen vigentes porque además de su valor como obra dramática, poseen una grandeza peculiar: la capacidad de expandirse no sólo en cada nueva lectura individual, sino también en cada nueva lectura generacional, despertando el interés de cada nueva época y cultura<sup>84</sup>. A Shakespeare lo leemos y lo interpretamos cómo queremos y cómo podemos.

Para Salvador Oliva, traductor de Shakespeare, la mejor manera de aproximarse al teatro del bardo inglés es entrar en él sin prejuicios,

con la ayuda de las palabras, ir reconstruyendo el mundo que se nos propone reconstruir. Es la experiencia de esta reconstrucción (y no ningún mensaje más o menos subliminal) lo que reforzará nuestra sabiduría, aunque sea sólo por el mero hecho de haber revivido con la imaginación el mundo imaginario de la obra. (...) Es a partir de ahí como viene hacia nosotros la energía moral<sup>85</sup>.

Hoy, como asevera Pablo Ley, la condición de clásico de Shakespeare es tan monolítica que sólo cabe discutir, en todo caso, el valor de la interpretación que se haga de él<sup>86</sup>. En este sentido, Harold Bloom desarrolló la tesis de que Shakespeare está situado en el centro del canon occidental, y su influencia se extiende incluso a otras culturas. Según este crítico literario estadounidense, "Shakespeare y Dante son el centro del canon porque superan todos los otros escritores occidentales en acuidad cognitiva,

---

<sup>83</sup> GUSSINYER I ALFONSO, Jordi. Notas para el concepto de espacio en la arquitectura precolombina de mesoamérica. p.183-230. En: *Boletín americanista*, nº 42-43, any XXXIII. Barcelona, 1992. p.189.

<sup>84</sup> OLIVA, Op. cit., 2001, p.142.

<sup>85</sup> Ibídem, p.57.

<sup>86</sup> BUFFERY, Op. cit., 2010, p.221.

energía lingüística y poder de invención<sup>87</sup>. Pero, en definitiva, "Shakespeare es el canon. Es él quien establece los criterios y los límites de la literatura"<sup>88</sup>.

La posición central atribuida a Shakespeare por Bloom no puede ser leída de manera aislada de sus teorías de influencia poética y de inclusión total. De hace tiempo es su afirmación de que Shakespeare contiene y se avanza a toda poesía, pensamiento, psicología, e incluso a la humanidad posterior al dramaturgo. Éste no es sólo un Shakespeare que "lo es todo para todos los hombres", sino que *contiene* todas las cosas –todo el pensamiento, la naturaleza y la humanidad– y todos los hombres. Así, Shakespeare es tanto la autoridad que hay detrás del canon occidental como parte del canon.

Es cierto que el canon, como tal, varía de una cultura a otra y, dentro de una misma cultura, con el paso del tiempo<sup>89</sup>. Si muy a menudo el valor de las obras artísticas ha sido impuesto por el poder constituido, como este poder es mutante, también lo son los valores. En consecuencia, el valor viene determinado por la ideología dominante. De otra parte, es innegable que hay valores que no cambian ni se alteran, y que, en este caso, vienen determinados por el valor de la obra en sí. De acuerdo con Salvador Oliva, lo más probable es que los valores ideológicamente impuestos sean los que duren menos. En este sentido, la explicación exclusivamente ideológica es extremadamente reduccionista, pues limita la obra dramática a un discurso referencial, además de coartar el placer estético de los lectores-espectadores. De ahí la necesidad de que el valor que damos a la obra esté en ella misma, al margen del hecho incuestionable de que estamos todos ideológicamente condicionados:

La respuesta hay que ir a buscarla en la capacidad del autor de infundir vida imaginativa (que es más o menos lo que Aristóteles llamaba "verosimilitud" en su Poética) al texto. En otras palabras: el texto, en estos casos, tiene una gran capacidad de mimesis, de hacer como si lo imaginado fuese más intensamente real que la vida<sup>90</sup>.

De hecho, como reflexiona Oliva, el secreto del valor perenne de Shakespeare como dramaturgo reside en que no se sirvió del teatro con propósitos externos al teatro –no se lee en Shakespeare ningún tipo de propaganda ideológica, política o religiosa<sup>91</sup>–, sino que entró en las "reglas del juego" de su época, las aceptó sin reservas ni prejuicios y las transformó extraordinariamente<sup>92</sup>. Como hombre de espectáculo, Shakespeare superó a todos sus preceptores –y discípulos, hasta hoy– ensanchando nuestras consciencias<sup>93</sup>.

---

<sup>87</sup> BLOOM, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 2001. p.57.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p.61.

<sup>89</sup> "Se ocorrer uma transformação suficientemente profunda de nossa história, é possível que, no futuro, seja produzida uma sociedade que seja incapaz de tirar algum proveito de Shakespeare. (...) Mesmo que muita gente considere que uma sociedade assim represente um empobrecimento, parece-me dogmático não aceitar a possibilidade de que esta sociedade surja de um enriquecimento humano geral". EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983. p.11-12.

<sup>90</sup> OLIVA, Op. cit., 2001, p.51.

<sup>91</sup> "No sabemos cuáles eran las creencias personales de Shakespeare, ni conocemos su opinión sobre ningún tema. Todo lo que podemos advertir es la ambivalencia de sus sentimientos con respecto a sus personajes, algo que es característico de todos los grandes dramaturgos". AUDEN, Op. cit., 1999, p.26. De hecho, a menudo no sabemos si Shakespeare está de acuerdo o no con sus personajes.

<sup>92</sup> OLIVA, Op. cit., 2001, p.56.

<sup>93</sup> BLOOM, Op. cit., 2002, p.32.



### 1.5. La recepción crítica de Shakespeare

La recepción crítica de Shakespeare –y con ella la percepción y el concepto sobre el autor y el valor de su obra para el público– ha variado significativamente a lo largo del tiempo, con sus altibajos e incremento de valor desde el siglo XVII hasta hoy. Esto quizás se deba al hecho de que liberarnos de nuestros cánones culturales para entrar sin subordinación alguna, limpios de los “prejuicios”, en el interior de otras civilizaciones es una tarea bastante difícil.

En la época de su muerte, en 1616, Shakespeare era considerado el principal autor inglés, aunque a su lado estaban otros como Ben Jonson, Thomas Kyd y Christopher Marlowe. Sin embargo, tras el cierre de los teatros londinenses en 1642 y su reapertura en 1660, el repertorio inglés disponible consistía principalmente de tres obras completas que se habían editado en formato folio: la de Ben Jonson (1616), la de Shakespeare (1623) y la de Francis Beaumont y John Fletcher (1647). En los años que siguieron, tanto Jonson como Beaumont y Fletcher prevalecieron por encima de Shakespeare debido a que, desde el punto de vista pre-neoclásico imperante, las obras del bardo estaban llenas de “irregularidades imperdonables”. Su lenguaje era considerado “*ungrammatical, perplexed and obscure*”. Ese periodo, conocido como “Restauración”, fue el de las adaptaciones shakespeareanas, es decir, de las “correcciones” al gusto de la época<sup>94</sup>.

También el siglo XVIII fue en gran parte ciego a los valores de la obra de Shakespeare. Para los espíritus de la ilustración, el autor ofrecía pocos atractivos, con sus temas humanos y perfiles de héroes llenos de *pathos* y de contradicciones<sup>95</sup>. Además, la cultura europea de la época se limitaba a entender el arte mediante reglas racionales<sup>96</sup>. En un periodo en que *arte* significaba “imitar”, “seguir” los clásicos, Shakespeare no podía ser considerado un gran autor, pues no los copiaba como modelos.

Durante esta época, Francia fue el país europeo donde Shakespeare encontró más detractores. Las críticas francesas se basaban en el canon neoclásico, cuyos principios de buen gusto y racionalidad deberían imperar. Así, Voltaire lo veía como un escritor de talento, pero le reprochaba no ajustarse a los principios de los escritores clásicos grecolatinos. Además, para muchos críticos del siglo XVIII –españoles incluidos–, el dramaturgo era vulgar, bárbaro, inculto. En 1776, en las *Lettres philosophiques* (1733)<sup>97</sup> Voltaire se arrepentía de haber introducido a Shakespeare en Francia, afirmando que era “el Corneille de los ingleses”:

Lo horroroso de esto es que el monstruo [Shakespeare] tiene un partido en Francia; y, para colmo de calamidad y horror, yo fui el primero en hablar hace tiempo de este Shakespeare;

---

<sup>94</sup> PUJOL, Dídac. *Traduir Shakespeare*. Les reflexions dels traductors catalans. Lleida: Punctum & Trilcat, 2007. p.18.

<sup>95</sup> USCATESCU, George. *Teatro occidental contemporáneo*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1968. p.102.

<sup>96</sup> OLIVA, Op. cit., 2001, p.134.

<sup>97</sup> *Lettres philosophiques* (o *Letters Concerning the English Nation*), de Voltaire, es una serie de ensayos basados en su experiencia viviendo en Inglaterra entre los años 1726-1729.

yo fui el primero que mostró a los franceses algunas perlas que había encontrado en su enorme estercolero<sup>98</sup>.

En Alemania, sobre todo durante las décadas de 1730-1740, se argumentaba que la creación y valorización de una cultura nacional debería hacerse con base en un teatro nacional y que el mejor modelo era el teatro neoclásico francés. Sin embargo, pocas décadas después, en una Alemania “cansada” de la tiranía del neoclasicismo francés<sup>99</sup>, las traducciones de Shakespeare marcaron profundamente el desarrollo de su propia literatura nacional.

El rescate de Shakespeare se debe en gran medida a Samuel Johnson, que en 1765 escribió *Preface to the Plays of William Shakespeare*<sup>100</sup>, enaltecendo sus cualidades, entre las que se destacaba su originalidad. Si para Johnson sólo Homero podía rivalizar con el dramaturgo inglés en este punto, él fue aun el primero que apuntó dónde residía la eminencia de Shakespeare: en la diversidad de personalidades creadas por él<sup>101</sup>. A finales de siglo, como reacción a la Ilustración, surgió el Romanticismo, forjando, sobre todo en Inglaterra y Alemania, la idea de que Shakespeare era un escritor superior a los demás, un genio tan original que reflejaba la naturaleza humana como nadie, y sin necesidad de imitar la literatura clásica.

A partir del siglo XVIII, los estudios de Estética se desarrollaron hacia el fortalecimiento de la oposición entre naturaleza y arte –mimesis y originalidad, imitación e innovación. El propio Shakespeare ya relacionaba en sus obras las ideas de naturaleza y arte<sup>102</sup>, pero añadía ese componente original: la imaginación. Ese periodo fue clave en la recepción crítica del autor, que paulatinamente fue retomando su reconocimiento como principal autor inglés. Shakespeare pasó a ser el primer escritor europeo que la alta cultura alabó específicamente por su supuesta “falta de arte”, es decir, por la no imitación de los modelos clásicos. Según indica Dídac Pujol, en función de él, se creó el concepto de “genio”, como valorización de la imaginación y de la originalidad, en oposición al de “talento”<sup>103</sup>.

En la primera mitad del siglo XIX, en Alemania, Johann Wolfgang von Goethe escribía en su *Writings on Literature* (1824): “Much has been said about Shakespeare that does not seem anything left to say, but the spirit has features to stimulate the spirit forever...”<sup>104</sup>. Pese a todo, Goethe también aportó su visión acerca del autor:

Difícilmente alguém, ao expressar sua contemplação interior, posicionou o leitor tão intensamente no meio da consciência do mundo. Ela se torna, para nós, completamente

<sup>98</sup> Voltaire citado en: PUJANTE, Ángel-Luis. Introducción. p.XIX-XLVI. En: PUJANTE, Ángel-Luis; CAMPILLO, Laura (eds). *Shakespeare en España*. Textos 1764-1916. Murcia: Editorial Universidad de Granada, Editorial de la Universidad de Murcia, 2007.

<sup>99</sup> PUJOL, Op. cit., 2007, p.27.

<sup>100</sup> Cf.: JOHNSON, Op. cit., 2003.

<sup>101</sup> BLOOM, Op. cit., 2002, p.23.

<sup>102</sup> En *Cuento de invierno*, afirma que “el arte es en sí naturaleza”, y en *Timón de Atenas* asevera que “el arte enseña a la naturaleza”. Más que “el arte imita la vida”, a menudo “la vida imita el arte”.

<sup>103</sup> PUJOL, Op. cit., 2007, p.17-18.

<sup>104</sup> Cf.: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Writings on Literature* (1824), p.36. (GOETHE, Johann Wolfgang von. *Escritos sobre Literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.)

transparente; de repente nos percebemos como íntimos da virtude e do vício, da grandeza, da pequenez, da nobreza, da depravação, e isso tudo com os meios mais simples<sup>105</sup>.

Además del poder de la palabra de Shakespeare, Goethe reconocía justamente en el rechazo de la escenografía, del vestuario, de lo exterior, la grandeza del desarrollo interior y la vivacidad de las obras del dramaturgo<sup>106</sup>.

En la misma época, el máximo del enaltecimiento de Shakespeare llegó incluso a la comparación con Dios<sup>107</sup>. En Francia, Victor Hugo, en el prefacio de su obra *Cromwell* (1827)<sup>108</sup> –considerado el manifiesto del drama Romántico–, atacó las convenciones clásicas de la unidad de tiempo y de lugar, y tildó a Shakespeare de “dios del teatro”, situado al mismo nivel de las grandes culminaciones del genio literario: la Biblia en el mundo primitivo, Homero en el mundo antiguo y Shakespeare en el mundo moderno. A partir de Victor Hugo<sup>109</sup>, el dramaturgo inglés empezó a ocupar también en Francia el estatus canónico que ya había ido adquiriendo a lo largo del siglo en Inglaterra y Alemania.

Desde el principio del siglo XIX, Shakespeare ya era icono nacional inglés, parte esencial de la cultura de los países angloparlantes y el producto cultural más exportado y “reapropiable” por otras culturas, como la alemana y la francesa<sup>110</sup>. Hacia 1830, se produjo un giro decisivo: si para los neoclásicos el dramaturgo padecía de muchos vicios para pocas virtudes, a partir de entonces, sus muchas virtudes le redimirían de sus posibles vicios<sup>111</sup>. Por otra parte, cabe notar que el aumento de la admiración por Shakespeare no venía acompañado necesariamente de un mayor conocimiento de su obra. Muchas veces, se trataba más de un “modismo”, puesto que el autor inglés empezó a ser venerado antes de que las traducciones de sus obras estuvieran disponibles en los demás países europeos<sup>112</sup>.

Ya a comienzos del siglo XX, Shakespeare volvía a estar en el centro del canon literario y teatral occidental, no sólo como autor dramático, sino también como símbolo e icono cultural. Cuanto a su papel como autor, hay que subrayar que dicha función varió significativamente desde la década de los sesenta hasta la declaración de Barthes de “la muerte del autor”, y luego con la evolución de la crítica del concepto de intencionalidad y de la estética de la recepción. Eso supuso reformular el papel de Shakespeare dentro de los sistemas culturales, en función de un nombre de “marca”, representante de una estética, un símbolo de valor cultural o una manifestación de poder simbólico<sup>113</sup>.

<sup>105</sup> GOETHE, Shakespeare e o sem fim. En: Op. cit., 2008, p.40.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p.43.

<sup>107</sup> También Alexandre Dumas (hijo) dijo: “después de Dios, Shakespeare fue quien más creó”. Alexandre Dumas (hijo) citado en: PUJOL, Op. cit., 2007. p.25.

<sup>108</sup> HUGO, Victor. *Cromwell*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.

<sup>109</sup> Cf.: HUGO, Victor. *Shakespeare*. Muro: Ensiola, 2008.

<sup>110</sup> PUJOL, Op. cit., 2007, p.18.

<sup>111</sup> PUJANTE, Introducción. En: PUJANTE, CAMPILLO, Op. cit., 2007, p.XXII.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p.XXIV. Cabe destacar también que una de las dificultades –y, a la vez, riquezas– de la interpretación y comprensión de la obra shakespeariana está en, además de la descodificación de los signos, saber relacionarlos, y no tan sólo los signos de una misma obra, sino también de diversas obras suyas. Dicho de otro modo, Shakespeare requiere no sólo una lectura semiótica, sino también una lectura intertextual.

<sup>113</sup> BUFFERY, Op. cit., 2010, p.91-92.

De acuerdo con el teórico literario canadiense Northrop Frye, la crítica refleja los movimientos que van de la función estética de la literatura a la función social del arte, donde ambos polos son esenciales: mientras uno gira hacia la estructura de la literatura, el otro trata de los fenómenos culturales que forman su entorno social<sup>114</sup>:

Se estudarmos apenas o Shakespeare histórico, eliminaremos toda sua relevância para nosso próprio tempo. Mas, se pensarmos em Shakespeare apenas como nosso contemporâneo, perderemos uma das maiores recompensas do estudo das humanidades, que é a investigação das condições e valores das sociedades totalmente diferentes da nossa<sup>115</sup>.

### 1.6. Shakespeare universal y contemporáneo

Con razón afirma Harold Bloom, "catalogar los mayores dones de Shakespeare es casi un absurdo: ¿dónde empezar, dónde terminar?"<sup>116</sup> Lejos de querer enumerar y describir las características del dramaturgo inglés –tema que sale de los objetivos de esta tesis–, nos proponemos aquí a analizar específicamente su carácter "universal" y "contemporáneo", para finalmente comprender qué significa "Shakespeare" y cómo se ha dado la recepción de sus obras en la Catalunya actual.

O interesse que desperta o grande espírito de Shakespeare encontra-se no interior do mundo: pois se profecia e loucura, sonhos, pressentimentos, sinais, fadas e gnomos, fantasmas, monstros e feiticeiros constroem um elemento mágico que paira em sua poesia no tempo certo, contudo essas aparições não são de forma alguma o ingrediente principal de suas obras. A verdade e o valor de sua vida é que constituem a base ampla na qual aquelas coisas repousam; por isso, tudo o que ele escreve nos parece tão autêntico e substancial<sup>117</sup>.

Partimos del entendimiento de que la obra de arte como tal, nacida en determinado momento histórico y contexto sociocultural, aunque conectado a él, es capaz de superarlo, hablando a otras épocas y culturas. En ese sentido, Shakespeare supo hallar los puntos neurálgicos del universo humano y plasmar en sus obras las líneas de fuerza que todos percibimos al observar la realidad. Logró tratar y resumir en menos cuatro decenas de obras lo que tradicionalmente se ha llamado "temas universales"<sup>118</sup>. Así es Shakespeare: habla de la vida, del poder y de las relaciones.

Más importante todavía es el hecho de que, a menudo, trata de problemas fundamentales que jamás dejarán de interesarnos: el amor y el odio, el ingenio y la locura, la ingobernabilidad del instinto sexual, las relaciones entre las generaciones, la violencia y la ternura, los problemas del autocontrol y el gobierno de las nociones, nuestra necesidad de comprender la inevitabilidad de la muerte y nuestros afanes para encontrar sentido a la existencia<sup>119</sup>.

Como explica el director teatral Lluís Pasqual, Shakespeare es universal, y lo es porque es genuino. Su texto, su obra es auténtica, arraigada a un momento y a un lugar preciso. A partir de una partitura de

<sup>114</sup> Cf.: FRYE, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1977.

<sup>115</sup> FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. São Paulo: Edusp, 1999. p.13.

<sup>116</sup> BLOOM, Op. cit., 2002, p.18.

<sup>117</sup> GOETHE, Op. cit., 2008, p.44.

<sup>118</sup> Cf.: JOHNSON, Op. cit., 2003.

<sup>119</sup> WELLS, Stanley. *Shakespeare, a dramatic life* (1994), p.392. Citado en: OLIVA, Op. cit., 2001, p.228.

sentimientos que todo el mundo puede comprender, su teatro se volvió universal: "cuanto más arraigado, más universal es. Si no, es *prêt-à-porter*"<sup>120</sup>.

Cabe tener en consideración aún que el mundo creado por el dramaturgo inglés ya es un mundo hecho de préstamos culturales y traducciones: "Shakespeare, refent drames o llegendes d'altres, ha produït les obres de poesia immortal tant o més fortament personals que no haurien estat les de pura invenció de la [seva] fantasia"<sup>121</sup>. A partir de esa característica multicultural –en los términos contemporáneos– Shakespeare es recreado estratégicamente en los siglos siguientes y en otras culturas como una figura "universal" para la legitimación cultural<sup>122</sup>.

Cronista histórico y local, que llevó al escenario sus obras para su público, es también el dramaturgo universal que dialoga con el espectador contemporáneo. Si es cierto que el Shakespeare de cada época es distinto entre sí, también es muy distinto el Shakespeare de nuestro tiempo. En definitiva, lo "contemporáneo" del Shakespeare original reside en el hecho de haber legado a la posteridad obras tan ricas en aspectos de la experiencia humana que, a la luz de cada época, aportan nuevos sentidos a nuestro propio tiempo<sup>123</sup>.

Como afirmó Ramon Esquerra –autor de *Shakespeare a Catalunya* (1935-1937)<sup>124</sup>–, Shakespeare es el más contemporáneo de todos los clásicos: "el més actual, i està molt més prop de la nostra sensibilitat que molts que actualment escriuen"<sup>125</sup>. Décadas después, César Oliva también reconoció esta universalidad y perpetua actualidad de las grandes obras literarias:

Lo que otorga a la literatura su valor más auténtico y el más perdurable es la luz que la obra proyecta en las sombras de nuestra experiencia, el que la constituye en lo que es y el que le permite continuar vigente a través de los siglos. (...) La crítica literaria tiene que proporcionar ayuda y estímulos para poder leer e interpretar mejor las tragedias, para que el lector o el espectador pueda obtener una luz más intensa<sup>126</sup>.

La obra shakespeariana es portadora de esta luz que alumbra nuestra experiencia: producto del tránsito entre lo universal y lo local. El análisis de los tipos humanos aliado a la visión clara y aguda de su gente, de su tiempo y de su lugar de enunciación, crearon la complejidad que aun hoy la mantiene actual. Aunque negado, rechazado y contestado en los siglos anteriores, Shakespeare permanece:

(...) este Shakesperae, violento, cruel y brutal; un Shakespeare a la vez terrenal e infernal, un Shakespeare terrorífico, en el que se mezclan los sueños con la poesía, un Shakespeare superverdadero e inverosímil, un Shakespeare dramático, burlón y pasional, un Shakesperare loco y sensato, un Shakespeare escatológico y realista, más que renacentista, manierista, isabelino, es, al mismo tiempo, el más contemporáneo<sup>127</sup>.

<sup>120</sup> YTAKE, Op. cit., 1993, p.51.

<sup>121</sup> MARAGALL, Joan. *Elogí de la paraula i altres assaigs* (1978). Citado en: BUFFERY, Op. cit., 2010, p.96.

<sup>122</sup> *Ibidem*, p.129.

<sup>123</sup> KOTT, Op. cit., 2007, p.17.

<sup>124</sup> Cf.: ESQUERRA, Ramon. *Shakespeare a Catalunya*. Barcelona: Institut del Teatre, 1937. (Escrito en 1935)

<sup>125</sup> ESQUERRA, Ramon. *Lectures europees*. Barcelona: La Revista, 1936. p.66. Citado en: BUFFERY, Op. cit., 2010, p.125.

<sup>126</sup> OLIVA, Op. cit., 2001, p.131.

<sup>127</sup> KOTT, Op. cit., 2007, p.442.

Shakespeare asumió la posición de un autor multicultural que influenció el consciente y el inconsciente humano desde su época hasta el presente. Para él, la humanidad es una obra prima, un microcosmos –en sus aspectos positivos y negativos, sobre todo en su complejidad social y psicológica– y el drama es el pretexto para expresar sus ideas. Desde su posición de demiurgo, Shakespeare nos transmite la compasión que sentía hacia los seres humanos:

¡Qué obra prima es el hombre! ¡Cómo es noble en su razón, infinito en sus facultades, sus movimientos, su cara, como es resolute en sus actos, angélico en sus pensamientos, como se asemeja a un dios! ¡La maravilla del universo, modelo de todo lo que vive! Sin embargo, ¿qué vale a mis ojos esta quintaesencia de polvo?<sup>128</sup>

### 1.7. Shakespeare: el inventor de lo humano

Después de *The Western Canon* (1994)<sup>129</sup>, Harold Bloom publicó *Shakespeare: The Invention of the Human* (1999)<sup>130</sup>, uno de los libros recientes más provocadores sobre el dramaturgo isabelino. En él, tras revisar las treinta y ocho<sup>131</sup> obras teatrales de Shakespeare, el crítico literario desarrolla la tesis de que Shakespeare inventó “lo humano” tal como lo seguimos conociéndolo hoy: “Shakespeare nos ha enseñado a entender la naturaleza humana”<sup>132</sup>. Bloom justifica que la representación del carácter y de la personalidad humana “sigue siendo siempre el valor literario supremo, ya sea en el teatro, en la lírica o en la narrativa”<sup>133</sup>. Y ésta “no es sólo la más grande originalidad de Shakespeare, sino también la auténtica causa de su perpetua presencia”<sup>134</sup>.

Lo interesante del argumento de Bloom es que, a través del desarrollo de lo humano, Shakespeare alcanzó a la vez la universalidad y perennidad –considerado hoy un autor contemporáneo, estando y perteneciendo a la historia. Dicho de otro modo, al diversificar y profundizar en la creación de sus personajes, el dramaturgo isabelino construyó genuinas obras de arte que actúan como un espejo puesto delante de la realidad, en el que cada uno se ve a sí mismo reflejado en él. El “efecto espejo” consiste en reflejar y dar forma a la experiencia humana –no sólo la de las personas de su época, sino también la de las de los siglos que vinieron después y que aún vendrán. Como ejemplo de ese poder de las obras shakespearianas está lo que ya se ha señalado varias veces: muchos críticos que escriben sobre Shakespeare revelan más sobre sí mismos que sobre el dramaturgo<sup>135</sup>.

Unos impulsos que no podemos dominar nos viven nuestra vida, y unas obras que no podemos resistir nos la leen. Tenemos que ejercitarnos y leer a Shakespeare tan

<sup>128</sup> SHAKESPEARE, William. *Hamlet*: II, ii, 295-300.

<sup>129</sup> Cf.: BLOOM, Harold. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace, 1994.

<sup>130</sup> Cf.: BLOOM, Harold. *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York: Riverhead Books, 1999.

<sup>131</sup> Treinta y ocho es el número de obras teatrales más ampliamente aceptado de las que se tienen indicios de la participación de Shakespeare.

<sup>132</sup> BLOOM, Op. cit., 2002, p.24.

<sup>133</sup> *Ibidem*, p.25-26.

<sup>134</sup> *Ibidem*, p.26.

<sup>135</sup> “Lo que Hamlet ejerce sobre los personajes de su entorno es un epítome del efecto de las obras de Shakespeare sobre sus críticos. He luchado hasta el límite de mis capacidades por hablar de Shakespeare y no de mí, pero estoy seguro de que las obras han inundado mi conciencia, y de que las obras me leen a mí mejor de lo que yo las leo”. *Ibidem*, p.19.

tenazmente como podamos, sabiendo a la vez que sus obras nos leerán más energéticamente aún. Nos leen definitivamente. (...) Shakespeare seguirá explicándonos<sup>136</sup>.

Shakespeare pone en acción un principio contrario a la física en que “el observador modifica lo observado”. En su caso, es lo observado –sus obras– lo que modifica al observador –el lector/espectador<sup>137</sup>. En ese sentido también, pese a lo mostrado sobre la escena, es el espectador quien tiene el “juicio final”, y este efecto producirá siempre un sentido individualizado, una autorrevelación<sup>138</sup>. Podría argüirse que hay tantos sentidos específicos de Shakespeare como hay producciones de sus obras, y sobre todo, tantas interpretaciones diferentes como hay espectadores. En definitiva, en una sala, cada uno ve una obra distinta.

Pese a que la idea occidental del carácter, del ser interior como agente moral, tiene muchas fuentes<sup>139</sup>, marca de la calidad literaria y de la profundidad humana de Shakespeare es la creación de sus personajes aún antes de la creación de la Psicología como ciencia –muchos de ellos estudiados y analizados siglos después por psiquiatras como Sigmund Freud<sup>140</sup>:

Antes de Shakespeare, el personaje literario cambia poco; se representa a las mujeres y a los hombres envejeciendo y muriendo, pero no cambiando porque su relación consigo mismos, más que con los dioses o con Dios, haya cambiado. En Shakespeare, los personajes se desarrollan más que se despliegan, y se desarrollan porque se conciben de nuevo a sí mismos. (...) Ningún otro escritor, antes o después de Shakespeare, ha logrado tan bien el casi milagro de crear voces extremadamente diferentes, aunque coherentes consigo mismas, para sus ciento y pico personajes principales<sup>141</sup>.

¿Cómo es que los personajes de Shakespeare nos parecen tan reales? ¿Cómo pudo lograr transmitir la personalidad de manera tan convincente? Son cuestiones que permanecen abiertas. Lo que sí se sabe es que hay más vida en sus personajes y en lo que dicen que en otras obras de la literatura universal<sup>142</sup>. A partir de ello, podemos intentar apuntar algunas características de su labor como creador de personalidades. A diferencia de las tragedias clásicas anteriores, en la obra de Shakespeare no hay dioses, su obra es terrenal. “En Shakespeare todos los valores humanos son

---

<sup>136</sup> Ibídem, p.20. ¿Por qué hacemos y nos dedicamos a determinadas cosas con tanta tenacidad? A menudo una explicación rehúye a todo razonamiento lógico, está más allá de nuestra consciencia. Fabià Puigserver decía: “Un director, lo que hace es traducir a un lenguaje escénico, poético y visual, algo que es literatura. Es pasar de un género a otro. Esta traducción no es mecánica, no la haces porque te la encarguen, sino porque en la génesis de esa obra hay algo que tiene que ver contigo”. Fabià Puigserver citado en: GRAELLS, Guillem-Jordi; HORMIGÓN, Juan Antonio (editores). *Fabià Puigserver: hombre de teatro* – Escritos de Fabià Puigserver. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1993. Serie Teoría y Práctica del Teatro, nº6. p.303.

<sup>137</sup> “Por lo general, fatiga dar vueltas y vueltas a un mismo asunto, pero Shakespeare siempre es nuevo, o al menos siempre es interesante, pero, además, es un autor que hace interesantes a quienes hablan de él. Shakespeare parece ser la contradicción viva al principio de incertidumbre de Heisenberg, que asegura que el observador modifica lo observado, pues, en su caso, es lo observado lo que modifica al observador”. Cf.: JOHNSON, Op. cit., 2003.

<sup>138</sup> AUDEN, Op. cit., 1999, p.31.

<sup>139</sup> Homero y Platón, Aristóteles y Sófocles, la Biblia y San Agustín, Dante y Kant, entre otros.

<sup>140</sup> Shakespeare no ofrece un realismo basado en la psicología, sino que crea bases para su desarrollo. Nos cuesta entender que es anterior al desarrollo científico de la psicología, ya que haya sido tan acertado. A lo largo de su obra completa y de sus epistolarios, Sigmund Freud cita más de un centenar de veces a Shakespeare y a sus obras. De entre ellas, la más citada es Hamlet, 33 alusiones implícitas o explícitas en sus obras completas. “Hamlet, mentor de Freud, anda por ahí provocando que todos aquellos con quienes se encuentra se revelen a sí mismos, mientras que el príncipe (como Freud) esquiva a sus biógrafos”. BLOOM, Op. cit., 2002, p.19.

<sup>141</sup> Ibídem, p.17.

<sup>142</sup> OLIVA, Op. cit., 2001, p.9.

frágiles y el mundo es más fuerte que el hombre. (...) El hombre viene determinado por sus circunstancias, por el peldaño de la escalera donde se encuentre en cada momento<sup>143</sup>. Aunque siempre hay un libre albedrío, el medio limita sus movimientos, llegando a producir impotencia, según el carácter y personalidad de cada uno. En la obra de Shakespeare, hay monarcas que pasan sucesivamente de verdugos a víctimas. También hay personas “de carne y hueso” que están asustadas, y que en un peldaño mucho más bajo, “se limitan a contemplar la gran escalera de la historia”<sup>144</sup>. Para Jan Kott la genialidad del autor reside en esa separación entre lo psicológico y lo físico: en haber dado a las pasiones una conciencia interior, en haber colocado el sufrimiento fuera de lo físico. Shakespeare descubrió el infierno moral. Y el cielo. Pero se quedó en la tierra<sup>145</sup>.

El escenario de Shakespeare está poblado por tipos que a lo largo de la obra no sólo se presentan, sino que desarrollan sus propias personalidades, revelando y sufriendo las contradicciones que contribuirán a estructurar el drama. Aunque caractericemos a sus personajes –los fieles amantes, el marido celoso, el súbdito ambicioso y traidor o el hijo leal, por citar sólo algunos– éstos van mucho más allá de caracteres meramente estereotipados y que se convierten en seres complejos, con nombres propios, que cruzan los siglos: Romeo, Julieta, Otelo, Macbeth, Hamlet y un largo etcétera. Los héroes de Shakespeare tienen importantes defectos: Macbeth es débil, Otelo es celoso, Hamlet es indeciso, Romeo es impulsivo<sup>146</sup>. Ni siquiera sus héroes son perfectos, son tan solamente humanos.

El estudio del individuo humano involucrado en la acción política, y de las ambigüedades morales que abundan en la historia impide cualquier tendencia a la simplificación moral de los personajes: hace imposible dividirlos en buenos y malos o identificar el éxito y el fracaso con la virtud y el vicio<sup>147</sup>.

La obra shakespeariana es resultado de las virtudes y defectos, deseos y estados de ánimo, de las desigualdades y contradicciones que tiene la misma naturaleza humana. “Sus personajes nunca pueden ser descritos con un solo adjetivo. [Shakespeare] nunca los juzgó, nunca los utilizó para expresar sus propios pensamientos. Nos dio una inacabable multitud de puntos de vista y dejó las preguntas abiertas a la inteligencia de cada espectador”<sup>148</sup>. En realidad, en la base de su dramaturgia está el hecho de que cada personaje es semejante a cualquiera de los espectadores<sup>149</sup>. Así también, Shakespeare muestra la naturaleza humana y la vida misma tal como es: ni tragedia ni comedia absoluta<sup>150</sup>.

---

<sup>143</sup> KOTT, Op. cit., 2007, p.91.

<sup>144</sup> *Ibidem*, p.57.

<sup>145</sup> KOTT, Op. cit., 1969, p.407.

<sup>146</sup> Shakespeare no tiene ni una sola obra dramática cuyo protagonista en solitario sea un personaje femenino, lo que demuestra el poder del contexto histórico de su época. Sin embargo, sus papeles femeninos, a través de sus palabras y acciones, desvelan mujeres portadoras de caracteres y personalidades de superioridad intelectual y emocional. A menudo son el “punto de equilibrio” de la obra. Un estudio de mayor profundidad y específico sobre “las mujeres de Shakespeare” –Rosalinda (*Como gustéis*), Catalina (*La fierecilla domada*), Beatriz (*Mucho ruido y pocas nueces*) y Julieta (*Romeo y Julieta*), entre otras-, más allá de Harold Bloom, revelaría su fuerza, sabiduría e ingenio– huellas que una Elizabeth I, de hija bastarda a soberana del mayor imperio del mundo de la época, dejó en la cultura isabelina.

<sup>147</sup> AUDEN, Op. cit., 1999, p.14.

<sup>148</sup> Cf.: BROOK, Peter. *The quality of mercy: reflections on Shakespeare*. London: Nick Hern, 2013.

<sup>149</sup> BROOK, Op. cit., 2011, p.126.

<sup>150</sup> PUJOL, Op. cit., 2007, p.20.



## 1.8. Shakespeare en Catalunya

Como se ha visto, la perspectiva desde la que se aprecian las grandes y autónomas obras de arte varía con el tiempo y fue con el paso de los siglos que Shakespeare conquistó su posición preeminente como dramaturgo universal y contemporáneo que ostenta hoy en día. "La residència de Shakespeare a cada nació no solament oculta o supera la diferència, sinó que la reproduïx, i es pot utilitzar arbitràriament per representar l'universal i el particular"<sup>151</sup>. No obstante, cabe observar que la ubicación de un autor y su obra también varía según el lugar: el significado de Shakespeare es muy diferente en los países de habla inglesa, en Alemania, en Europa del Este o en los países latinos, como España. En la cultura española los personajes shakespearianos no fueron objeto de apropiación política, social o cultural –al menos no en la medida encontrada en los demás países europeos citados<sup>152</sup>.

Así como ha ocurrido en los demás países europeos, Shakespeare ha conquistado una notable presencia en España: la primera escuela de historiadores bibliográficos de este autor se inició en 1918<sup>153</sup>. A finales del último siglo en los teatros del Estado español se representaba más Shakespeare que Lope, Tirso y Calderón juntos. Al igual que en los demás países estudiados, no se trata de un fenómeno reciente: el interés por el dramaturgo empezó a manifestarse en el siglo XVIII, y desde entonces no ha cesado de mostrarse a través de traducciones, estudios críticos y representaciones teatrales de su obra<sup>154</sup>. Las primeras traducciones de Shakespeare al castellano fueron hechas a finales del siglo XVIII, a partir de "refundiciones" neoclásicas francesas, bastante alejadas de las obras originales del autor<sup>155</sup>.

Shakespeare es el dramaturgo extranjero que, por méritos literarios y relevancia académica, más veces ha sido traducido y sobre el que más se ha teorizado en España, lo cual aporta un campo de investigación rico para la tesis. En *Shakespeare en España* (2007), Ángel-Luis Pujante y Laura Campillo revelan que las obras de Shakespeare más citadas, traducidas y representadas, y que formaron el canon shakespeariano en España son, en este orden: *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth* y *Rey Lear*, seguidas de *Romeo y Julieta*, y *Julio César*. Asimismo, a lo largo del siglo XIX, en general se representaban las mismas obras, las más conocidas del autor, y hasta hoy siguen sin ponerse en escena la mayor parte de ellas<sup>156</sup>.

---

<sup>151</sup> BUFFERY, Op. cit., 2010, p.141.

<sup>152</sup> PUJANTE, Introducción. En: PUJANTE, CAMPILLO, Op. cit., 2007, p.XLIV.

<sup>153</sup> SERRANO RIPOLL, A. *Bibliografía shakespeariana en España*: crítica y traducción. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1983. p.17.

<sup>154</sup> Shakespeare en España. En el marco de su recepción europea. Disponible en: <<http://www.um.es/shakespeare/proyecto.php>>. Consultado en: Junio 2013.

<sup>155</sup> *The Tragedy of Hamlet*, traducción de Ramón de la Cruz en 1772, a partir de la versión francesa de *Ducis*, de 1769. La primera traducción catalana aparecería un siglo después (*Hamlet*, de Artur Masriera, 1898), seguida de varias otras del mismo traductor, y todas publicadas en 1907. PUJANTE, Introducción. En: PUJANTE, CAMPILLO, Op. cit., 2007, p.XXIX.

<sup>156</sup> *Ibidem*, p.XXXI.

En paralelo al reconocimiento que fue obteniendo Shakespeare en otros países en los últimos siglos, en España, ese proceso también tuvo sus peculiaridades. Si la España de la dictadura franquista valoraba por encima de todo los códigos morales establecidos, su teatro burgués se caracterizaba por el “refuerzo de un código moral y pura anestesia de la energía moral”<sup>157</sup>. Por otro lado, el poco entusiasmo que el periodo presentó por Shakespeare se explica en la medida que la tragedia despierta y refuerza la consciencia moral.

Como destaca Juan Antonio Hormigón, la entrada de Shakespeare en el Estado español se dio a través de Francia y fue muy lenta: mientras en buena parte de Europa, Shakespeare y su teatro constituían un punto de referencia obligado y creciente en el repertorio, en España la escenificación de sus textos era un hecho raro y casual. Si bien en buena parte de Europa ésas escenificaciones respondían a la premisa de que “cada época encuentra en él lo que busca”<sup>158</sup>, enunciada por Kott, en España se sucumbía a una especie de pánico antishakesperiano de funestas consecuencias, por no ir acompañadas de una dramaturgia escénica que las leyeran y las sostuvieran<sup>159</sup>.

En el caso específico de Catalunya, la recepción de Shakespeare siguió otros parámetros. En 1906 Alfons Par comparaba Shakespeare con Gaudí:

Shakespeare, si voleu, no es un poeta, com en Gaudí no es un artista: se mouen en una regió superior, no treuen del món la bellesa abstracta, sinó que'ns isolen y fixen a perpetuitat una part completa, bella y lletja de la vida<sup>160</sup>.

En *Shakespeare a Catalunya*, el crítico Ramon Esquerra<sup>161</sup> destacaba que hasta el siglo XX los catalanes no habían se preocupado demasiado por adquirir un conocimiento directo de la obra de Shakespeare, y que sólo a partir de las primeras décadas del siglo, hay una agudización del deseo de “europeizar” Catalunya, colocando también Shakespeare entre los clásicos, aunque todavía –en 1935–, con un camino por delante para llegar a la asimilación de los valores de la obra shakespeariana<sup>162</sup>.

Considerando que el traspaso de textos extranjeros a la lengua propia está en la base de toda cultura escrita, se debe tener en cuenta también que no se trata de una mera traducción lingüística, sino que hay también una apropiación cultural implicada en el proceso. Si antes de la Guerra Civil Española las traducciones catalanas de obras de Shakespeare –entre otros autores dramáticos extranjeros ya no eran una rareza– la apreciación pública y el éxito de las producciones de Shakespeare eran bastante limitados. Esquerra planteaba dos maneras de leer los clásicos: una, teniendo en cuenta que lo son; otra, prescindiendo de todo prejuicio histórico<sup>163</sup>.

---

<sup>157</sup> OLIVA, Op. cit., 2001, p.135.

<sup>158</sup> Cf.: KOTT, Op. cit., 2007.

<sup>159</sup> HORMIGÓN, Juan Antonio. *Trabajo dramático y puesta en escena*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1991. p.201-203.

<sup>160</sup> El autor vincula Shakespeare a Gaudí en la culminación de la celebración de sus virtudes. PAR, Alfons. El forçament de Lucreça (1906). p.472-477. En: PUJANTE, CAMPILLO, Op. cit., 2007, p.476.

<sup>161</sup> Ramón Esquerra fue crítico literario y de arte, historiador de la literatura y traductor catalán. Movilizado en las postrimerías de la Guerra Civil, desapareció en el frente bélico en diciembre de 1938.

<sup>162</sup> ESQUERRA, Op. cit., 1937, p.7-8.

<sup>163</sup> *Ibidem*, p.8.

No obstante, la Guerra Civil significó una ruptura también cultural: durante los primeros años de la dictadura, el régimen fue especialmente implacable con la prohibición de publicar y, sobre todo, representar traducciones catalanas. La posibilidad de acceder a textos universales y a conocimientos sólidos en la propia lengua y de difundirlos en un medio de “normalidad” fue tajantemente prohibida por el régimen franquista, o bien pasaba por el estricto filtro de la censura.

A partir de la posguerra, la presencia y difusión de obras extranjeras ha estado fuertemente relacionada con la evolución histórica del país. Si en Catalunya ya se habían hecho pruebas de todo tipo, desde la publicación de colecciones de obras completas y la impresión de textos originales ingleses, hasta la libre interpretación de los temas shakespearianos y la mutilación con criterio escénico<sup>164</sup>, poco a poco, la presencia de Shakespeare fue aumentando considerablemente, acompañado de un crecimiento de las representaciones. Algunas obras hallaron un soporte popular más significativo que muchas producciones artísticas del típico Teatre Català de la época. Buffery subraya que el proceso de apropiación cultural por el que pasó la obra de Shakespeare, condujo a que ésta jugara un papel activo en la fijación del discurso cultural del siglo XX en Catalunya. Una apreciación que a menudo desvelaba la escasez cultural que vivía el país, sobre todo en comparación con la exacerbada configuración cultural creada en Inglaterra, que enalteció la identidad inglesa y el estatus “universal” y “multinacional” del dramaturgo<sup>165</sup>.

En la segunda mitad del siglo, empezaron a aparecer artículos sobre la influencia de Shakespeare, tanto en la revista *Serra d'Or*<sup>166</sup>, como en ensayos de intelectuales catalanes publicados en *Destino* en ocasión del cuarto centenario del nacimiento del dramaturgo, celebrado en 1964. Por otra parte, fueron de gran importancia los estudiosos, traductores y críticos de Shakespeare aparecidos en Catalunya. Josep María Sagarra –escritor, dramaturgo y traductor de veintiocho obras del teatro de Shakespeare durante la década de cuarenta<sup>167</sup>–, jugó un papel decisivo en la reubicación de Shakespeare en el canon teatral en Catalunya, pues, formado a la sombra de las primeras traducciones y producciones del siglo XX, y en medio a los debates culturales y conceptos sobre el teatro de las primeras décadas, representó el puente entre los dos periodos, determinando la imagen de Shakespeare en catalán en el periodo de la posguerra. Sus traducciones se destacaron por sobreponer el carácter dramático al literario, pecando alguna vez por la falta de fidelidad al original. Otro importante traductor y crítico de Shakespeare en Catalunya es Salvador Oliva: figura contemporánea que destaca por hacer la obra de Shakespeare accesible a nuevas generaciones de lectores y espectadores, a partir de una perspectiva crítica de los intentos anteriores de representarlo

---

<sup>164</sup> Ibídem, p.9.

<sup>165</sup> BUFFERY, Op. cit., 2010, p.180.

<sup>166</sup> Fundada en 1959, la publicación sobre arte y cultura rápidamente se convirtió en una plataforma de activismo cultural para los intelectuales catalanes contra el franquismo.

<sup>167</sup> Para eludir las trabas del régimen franquista a la hora de editar en catalán, Sagarra publicaba sus traducciones clandestinamente, con fecha falsa de 1935 (antes de la Guerra Civil) y sin editorial. PUJOL, Op. cit., 2007, p.45.

en catalán<sup>168</sup>. Miquel DescLOT, junto a Josep M. de Sagarra y Salvador Oliva, son los traductores de las obras representadas por el Teatre Lliure, objetos del estudio de caso de la tesis.

Traduir Shakespeare sempre és un envit. Traduir-lo per a l'escena, i no tan sols per a la lectura, ho és doblement. Cal trobar el difícil equilibri entre la poesia i el drama, el difícil equilibri entre el barroc del llenguatge shakespearà i la llengua del nostre temps, el difícil equilibri entre la prosòdia lírica i una prosòdia per a l'escena, el difícil equilibri entre el respecte per un text meravellós i la gosadia creativa necessària per produir un text amb valor literari autònom... Per traduir Shakespeare, ja es veu, cal ser un bon equilibrista i no tenir vertigen!<sup>169</sup>

Como se ha visto en el capítulo anterior, con la apertura progresiva de la censura franquista, los permisos para estrenar obras traducidas al catalán se hicieron más frecuentes y la difusión de obras extranjeras fue más amplia, sobre todo en el contexto de la escena catalana de los años sesenta y gracias al teatro independiente. Es interesante observar que el análisis de los contenidos de la dramaturgia catalana de los últimos treinta años revela el predominio de una "representació del món on preferentment pugen a escena reflexos de problemàtiques d'arrel existencial que mostren l'individu ubicat en el propi medi i enfrontat seriosament a la insatisfacció o al desig frustrant"<sup>170</sup>. En este contexto, Shakespeare se vuelve más actual que nunca: un Shakespeare que fácilmente se adapta a diversos tipos de representación y montajes escénicos.

Como recoge Helena Buffery en su investigación doctoral, *Shakespeare en Català. Traduir l'imperialisme* (2007)<sup>171</sup>, a partir del examen del número de traducciones, adaptaciones y representaciones de obras del dramaturgo en los países catalanes, es clara la actual fascinación por Shakespeare. Además, desde las últimas décadas hay una tendencia a ver el alcance y la profundidad de su recepción como algo "evidente", una consecuencia inevitable de su lugar incuestionable en el canon literario, cuando en realidad su recorrido estuvo marcado por idiosincrasias, como visto anteriormente<sup>172</sup>.

En este contexto, ¿qué significa Shakespeare en Catalunya? El estudio de Buffery sobre la presencia de Shakespeare en Catalunya parte de la hipótesis del imperialismo como concepto-base para la

<sup>168</sup> BUFFERY, Op. cit., 2010, p.128-132.

<sup>169</sup> Miquel DescLOT citado en: TEATRE LLIURE. Disponible en:

<[http://anterior.teatrelliure.com/cat/program/temp0607/01otello\\_trad.htm](http://anterior.teatrelliure.com/cat/program/temp0607/01otello_trad.htm)>. Consultado en: Enero 2014.

<sup>170</sup> "Sistematitzant els continguts temàtics del conjunt d'obres registrades, fent-hi un *hit parade* de, per exemple, els quinze principals, tindriem: en el quinzè lloc, l'engany; en el catorzè, la relació pares-fills; en el tretzè, la insatisfacció i la frustració; en el dotzè, la infidelitat; en l'onzè, el sexe; en el desè, la solitud, aquests dos pràcticament empatats; en el novè, la família (que si la suméssim a la relació pares-fills, se situarien en un esplendorós segon lloc); en el vuitè, el pas del temps; en el setè, el conflicte social; en el sisè, l'amistat; en el cinquè, el poder (també pràcticament empatats); en el quart, la mort; en el tercer, el materialisme; en el segon, parella i en primer lloc, encapçalant amb tots els honors la llista, tenim l'amor, encara que en empat tècnic amb la parella, per bé que si al tema amor se li sumessin les entrades passió i desig, l'encapçalament seria certament destacat". En: AAVV. *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani*. De la transició a l'actualitat. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1-3 juny 2005. p.613-614. Aún cabe considerar que a raíz de la crisis económica que asola todo el Estado español, incluso Catalunya, probablemente esa tendencia ha cambiado un poco.

<sup>171</sup> BUFFERY, Helena. *Shakespeare in Catalan: Translating Imperialism*. Cardiff: University of Wales Press, 2007. (Tesis de doctorado).

<sup>172</sup> En 1952 se creó el Departamento de Anglística (primer departamento de Filología Inglesa en España), en la Universidad de Salamanca. Sin embargo, a pesar del interés por Shakespeare en Catalunya, sólo en 1979 se inauguró una Facultad de Filología Inglesa en el país.

comprensión y el desarrollo del espacio cultural catalán. Según la autora, a diferencia de otras culturas, la presencia del imperialismo es efectivamente reconocida y debatida en Catalunya, y no solamente por unos pocos. También vemos que las representaciones catalanas de Shakespeare muestran la paradoja “universal x particular” desde las primeras formulaciones críticas y traducciones de principios del siglo XX<sup>173</sup>. Así, el “espejo de Shakespeare” que refleja la sociedad y la cultura en la que se inserta, también recoge temas caros a la identidad catalana, como la defensa de la lengua y de su cultura nacional:

Hi ha una sèrie de camps diferents en què el significat de Shakespeare experimenta un gir català: és utilitzat per sancionar, legitimar o anticipar preocupacions culturals específicament catalanes. A nivell institucional, diferents agents i polítics apel·len a Shakespeare, juntament o dins de llistes selectes d'artistes mundials, per defensar un model de desenvolupament cultural i polític de Catalunya<sup>174</sup>.

En Catalunya, Shakespeare también es valorado como “profesor” de lengua, de humanidad, de historia y de política, convirtiéndose en figura clave de la alta cultura, aunque, desde el punto de vista de la recepción, se considera que su mensaje necesita mediadores, que su tratamiento muy a menudo imparcial del bien y del mal exige explicación. A falta de un Brecht, a través de Shakespeare se buscó, de cierto modo, “la educación política del pueblo catalán”. Shakespeare también pasó a ser respetado por su menosprecio a las unidades clásicas, por su capacidad de romper las normas y leyes de la conducta teatral. En este sentido, el autor ofrece un modelo a la renovación del teatro catalán, o al menos, participa en el debate sobre cómo crear un nuevo paradigma para la producción teatral<sup>175</sup>.

En la evolución de la recepción de Shakespeare y desde las bases del romanticismo europeo, el dramaturgo se destacó por su sensibilidad y humanidad, siendo visto como un “humanista somrient”<sup>176</sup>, con la audacia de “soñar el sueño”. Por otro lado, estos valores serían rechazados en Catalunya por el “*Noucentisme*”<sup>177</sup>, con la valorización de la autenticidad del artista, a partir de una lectura mucho más política y relevante para el momento histórico. Para el *Noucentisme*, la traducción de Shakespeare podía ser percibida como “traducir el imperialismo”, tanto en su deseo de conquista cultural como en la necesidad de imponer esas conquistas a Catalunya. Principalmente, como significación del proceso en sí de la negociación política, retórica y representativa implicada en la

---

<sup>173</sup> BUFFERY, Op. cit., 2010, p.18.

<sup>174</sup> Ibídem, p.141-142.

<sup>175</sup> BUFFERY, Op. cit., 2010, p.170-175, p.143.

<sup>176</sup> Ibídem, p.169.

<sup>177</sup> El *noucentisme* fue un movimiento literario y artístico catalán de principios del siglo XX. Empezó en 1906 con la creación de Solidaridad Catalana y acabó con el golpe de estado de Primo de Rivera el 1923, aunque su huella estética perduró hasta la guerra civil e incluso después de ésta. Eugeni d'Ors fue el primero que hizo aparecer este nombre en sus Gloses, aunque al principio no le dio un estilo definido, más que la voluntad de renovación de los intelectuales y artistas surgidos con el nuevo siglo. “*Noucentisme*” hace referencia a 1900, pero también a “nuevo”. El movimiento *noucentista* nació como alternativa al Modernismo, basado en la actitud cívica de exaltación de la cultura, el catalanismo, y la mirada integradora ninguna Europa desde el “mediterraneanismo”. Se trata de un movimiento muy ligado a la política y liderado por la burguesía. A diferencia de otros periodos marcados por la revolución o el cambio, los *noucentistes* reivindicaban la orden y la cordura. Igualmente, las instituciones fomentaron el *noucentisme* apoyando las inversiones culturales desde la Mancomunidad de Catalunya.

traducción de la *cultura*<sup>178</sup>. Ramon Esquerra explicaba que el siglo XX produjo en Catalunya dos hechos paralelos de transcendental importancia:

l'un, d'ordre polític: la transformació del catalanisme, de pur moviment de reivindicació d'una personalitat nacional pròpia que es projecta ambiciosament sobre el futur; i l'altre, d'ordre cultural: la incorporació de Catalunya als problemes internacionals de cultura, la curiositat per totes les formes estrangeres d'art i de ciència, i, per tant –i com a conseqüència–, el desig de creació d'una cultura catalana. Per això es fixa la llengua, es creen institucions culturals de tota mena i es persegueix, d'una manera totalitària, la incorporació de les coses estrangeres a la cultura que s'intenta de crear<sup>179</sup>.

Al principio del siglo XX, Josep Carner veía en las traducciones de Shakespeare la oportunidad de forjar un modelo de catalán literario<sup>180</sup>. En *De Shakespeare en llengua catalana* (1907), Carner reconocía, por ejemplo, la utilidad de incorporar “tesoros de la cultura universal” al catalán a través de la traducción y adaptación de Shakespeare:

Shakespeare en català és la naturalització a casa nostra de la sublimitat pels polítics, de la grandiloqüència pels oradors, de l'ample sentit humà pels artistes, de la fantasia pels infants. Shakespeare és un mestre absolut, integral i omnipresent. No hi ha perfecció artística que ell no hagi emprat i poblat de les seves genials inspiracions. Shakespeare és el més magnífic compendi de la nissaga humana<sup>181</sup>.

En este sentido, no se trataba tanto de que la cultura catalana encontrara su alimento en Shakespeare –en los términos de la antropofagia cultural prescrita por la traducción creativa del movimiento moderno de Brasil<sup>182</sup>– sino principalmente de “invitarlo a comer a la *taula* catalana”<sup>183</sup>:

Perquè el català esdevingui abundós, complexa, elàstic, elegant, és necessari que els Mestres de totes les èpoques i tots els països siguin honorats amb versions a nostra llengua i, agraïts, la dotin de totes les qualitats d'expressió i diferenciació que li calen. Perquè la literatura catalana es faci completa, essencial il·lustre, cal que el nostre esperit s'enriqueixi amb totes les creacions fonamentals. Com podria ésser sumptuós un palau, sense els hostes!<sup>184</sup>

En realidad, el imperialismo leído por Catalunya era más la expresión de un anhelado paso hacia la normalidad cultural, convenciendo de la necesidad de intervención intelectual, universalizando los

<sup>178</sup> BUFFERY, Op. cit., 2010, p.97, p.279.

<sup>179</sup> ESQUERRA, Op. cit., 1937, p.117.

<sup>180</sup> PUJOL, Op. cit., 2007, p.35. El movimiento *noucentista* no tuvo que buscar mucho, pues encontró en Shakespeare el autor que buscaba.

<sup>181</sup> CARNER, Josep. De Shakespeare en llengua catalana. En: *La veu en Catalunya*, 14/08/1907. Reeditado: CARNER, Josep. Núria Nardi i Iolanda Pelegrí (A cura de). El reialme de la poesia. Barcelona: Edicions 62, 1986. p.56-57. Disponible en: <<http://parles.upf.edu/es/content/del-shakespeare-en-llengua-catalana-0>>. Consultado en: septiembre 2013.

<sup>182</sup> El Manifiesto Antropofágico (Oswald de Andrade, 1928) fue un hito del movimiento modernista brasileño, que desveló el proceso de composición e hibridación de fuerzas, en el que se acaba “devorando” las figuras de realidad objetiva y subjetiva y, virtualmente, engendrando otras. El movimiento antropofágico cultural brasileño planteó cambios profundos en la forma de mirar el flujo de elementos culturales extranjeros, superando el “complejo de inferioridad”, la “admiración beata” de lo extranjero, y poniendo de relieve la producción autóctona, con sus características, elementos y valores artísticos propios –muchos de los cuales habían sido reprimidos por el proceso de colonización–, promoviendo una identidad “tupiniquim” en el escenario cultural y artístico mundial.

<sup>183</sup> BUFFERY, Op. cit., 2010, p.153.

<sup>184</sup> CARNER, Op. cit., 1907. Disponible en: <<http://parles.upf.edu/es/content/del-shakespeare-en-llengua-catalana-0>>.

gustos y proporcionando modelos para la literatura autóctona<sup>185</sup> –también para los dramaturgos y espectadores catalanes. “Com Catalunya no posseeix un autèntic repertori, intentem de substituir-lo o suplantar-lo amb el del més gran geni teatral que ha existit del Renaixement ençà, per tal que es vagi creant el clima d’on surten autors, actors, directors, etc.”<sup>186</sup> La necesidad de “Shakespeares” como modo de universalizar la cultura catalana es subrayada por Buffery en la mezcla de imperialismo y “*joia*”<sup>187</sup>, para expresar el proceso de aculturación, la lucha por un imperio cultural<sup>188</sup>.

Tras ese proceso de aculturación que duró buena parte del siglo XX, ¿qué significa “Shakespeare” hoy? ¿Cuál es su papel y valor en el ámbito de la cultura catalana? Cuando se produce una versión catalana –ya sea literaria o espectacular– de una obra de Shakespeare, se crea un intertexto que tiene al menos tantos vínculos con textos en catalán como los tiene con otras fuentes inglesas. Al ser un texto extranjero, traducido al catalán, Shakespeare puede y debe ser visto como un *texto abierto*, que se alimenta del diálogo de las relaciones intertextuales y de otros elementos de descripción cultural<sup>189</sup>.

Así, en Catalunya, Shakespeare representa el creador de otros mundos, mediante la reapropiación de los clásicos y la lectura de otras culturas, una mezcla de serenidad y “*joia*”; la evasión de la imposición de normas y reglas. Como se ha visto, el alcance de su significación va desde un nivel planteado como universal y transcultural a una serie de significados concretos catalanes:

La lista de definiciones incluiría excelencia universal, espontaneidad, genio natural, crecimiento orgánico, creatividad y humanidad contemporánea, juntamente con una serie de glosas catalanas: imperialismo político y cultural, una pauta para la interpretación teatral y el futuro del teatro en Catalunya, inspiración personal, el sueño, la “*joia*”, y una originalidad que permite préstamos de otras culturas<sup>190</sup>.

Para llegar a comprender la naturaleza de la relación entre Shakespeare y la cultura catalana, es esencial abordar específicamente la cuestión de la lengua. Cuando la expresión de catalanidad y la fuerza o el vigor de la cultura catalana están tan íntimamente ligadas a su lengua, se hace necesario explorar donde se halla la variable Shakespeare en esta ecuación, partiendo de la importancia de la lengua dentro del concepto de la nacionalidad: “representar una obra en català es, de fet, inscriure’s i reclamar un espai cultural específic”<sup>191</sup>.

Como señala Buffery, muchos críticos culturales han percibido la importancia de la traducción en la evolución y normalización de la lengua y la cultura catalanas. Joaquim Molas, en su diccionario de

---

<sup>185</sup> Mientras algunos intelectuales pregonaban que las traducciones podían producir un modelo de gusto y arte para inspirar los dramaturgos catalanes –la literatura extranjera como un “trampolín” para la autóctona– otros entendían que el genio catalán tenía que salir desde dentro. BUFFERY, Op. cit., 2010, p.167.

<sup>186</sup> Josep Maria de Sagarra, a principios de los setenta, citado en: Ibídem, p.159.

<sup>187</sup> En castellano: alegría, diversión, placer, entretenimiento.

<sup>188</sup> BUFFERY, Op. cit., 2010, p.154.

<sup>189</sup> BENJAMIN, Walter. The task of the translator (1923). Citado en: Ibídem, p.30.

<sup>190</sup> BUFFERY, Op. cit., 2010, p.183.

<sup>191</sup> Ibídem, p.25.

literatura catalana, escribe que las traducciones fueron muy influyentes a la hora de fijar la lengua<sup>192</sup>: las traducciones “encetaren un període brillant i coherent, que es proposà de fixar la llengua literària i, alhora, obrir la cultura catalana als grans corrents clàssics i moderns”<sup>193</sup>.

Desde el punto de vista de la normalización del teatro catalán –y *en* catalán– la importancia de Josep Maria de Sagarra va más allá del hecho de haber traducido gran parte de la obra dramática de Shakespeare, y se centra –enfocando el teatro– en producir obras donde el esplendor visual, la plasticidad y dramaticidad del lenguaje shakespeariano se tornan catalanes:

El teatre és un art eminentment plàstic, en el qual àdhuc la paraula ha d'esdevenir un element plàstic: la paraula en el teatre ha de poder ser “vista”, gairebé tant com oïda, ha de tenir volum i color i, si és possible, aquella qualitat que acompanya el volum que és el tacte; la paraula ha d'esdevenir tangible<sup>194</sup>.

Así, considerando la estrecha relación entre teatro, cultura y lengua, se revela que es posible leer la cultura catalana a través de Shakespeare<sup>195</sup>.

### 1.9. Los montajes contemporáneos de Shakespeare

Si bastan tan solamente algunos meses o un público diferente para hacer necesaria la construcción de un nuevo sistema de signos escénicos-teatrales –por supuesto desconocidos del texto literario original<sup>196</sup>– ¿qué decir de un horizonte histórico de más de cuatro siglos y de un horizonte de expectativas formado por un nuevo público, insertado en la cultura catalana? Delante de “clásicos del pasado” o de Shakespeare, centro del canon occidental, hay dos posibilidades principales: recuperar el pasado como fetiche, desde posiciones conservadoras y/o nostálgicas, o bien de forma crítica, tomando los elementos de “utopía” y sensibilidad inscritos en su momento de origen y que pueden ser liberados como fragmentos que formarán parte de un nuevo proyecto, de una nueva construcción que aprovecha los “ladrillos” del pasado y los mezcla con su propio cimiento, iluminando el momento presente<sup>197</sup>.

En este sentido, la actualización no es una mera “modernización” ingenua, que recoge un tema del pasado y lo viste con un traje contemporáneo; tampoco se trata del célebre “salto del tigre al pasado”, expresión acuñada por Walter Benjamin para explicar la relación entre transformación y continuidad de la historia<sup>198</sup>. Una actualización verdadera es siempre un riesgo, que se basa en la búsqueda y el establecimiento de una conexión entre el significado pasado y el significado presente

<sup>192</sup> “Ja tinc l'ortografia! Ara sols em manca saber escriure!” La historieta publicada en el semanario barcelonés *L'Esquella de la Torratxa* el 07 de febrero de 1913, revelaba la paradoja y el escepticismo de muchos críticos cuanto al valor de la traducción de textos canónicos como trampolín del estándar del catalán.

<sup>193</sup> BUFFERY, Op. cit., 2010, p.193.

<sup>194</sup> PUJOL, Op. cit., 2007, p.31.

<sup>195</sup> BUFFERY, Op. cit., 2010, p.34.

<sup>196</sup> UBERSFELD, Anne. *Escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1996. Serie Teoría y Práctica del Teatro, nº12. p.22.

<sup>197</sup> PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, Brasília: CNPq, 1987. p.7.

<sup>198</sup> Cf.: BENJAMÍN, Walter. *Sobre el concepto de historia* (1940).



de la obra. En sus *Escritos sobre el teatro*, Roland Barthes afirma que el trabajo del director en la adaptación de clásicos debe responder a las siguientes preguntas: "¿qué significaba la obra para el público cuando fue escrita?" y "¿qué significa hoy?". Así, pensada en función de ese doble significado, se establece la relación entre los horizontes de la obra: el lejano en el tiempo, que nos habla del origen, del mito y/o del arquetipo, y el cercano-actual, que nos refleja a nosotros y a nuestra época/cultura.

El análisis de las adaptaciones de los textos clásicos no debe limitarse a la mera comparación entre los aspectos formales y temáticos del texto-origen y del texto-destino. Cualquier adaptación, intersemiótica o no, tiene como principal determinante de su nueva dirección el cambio del tiempo-espacio y del imaginario cultural, que es el conjunto de fantasías, valores, deseos, hábitos, modos de pensar que caracterizan un momento cultural específico y lo diferencian de otros momentos pasados o futuros<sup>199</sup>. De hecho, la contemporaneidad en potencia de las obras clásicas es fruto "de las analogías que suscitan, de los interrogantes que siguen provocando, de las expectativas que descubren, de las formas de comportamiento que desvelan y raras veces de la estricta concordancia con un acontecimiento inmediato"<sup>200</sup>. Así, la adaptación pasa necesariamente por el "filtro" del proceso cultural, que está en constante mutación.

La representación teatral de la cultura obliga a hallar medios específicamente escénicos para representar (o interpretar escénicamente) una cultura extranjera o doméstica, a utilizar el teatro como instrumento para transmitir y producir informaciones sobre la cultura transportada. El teatro puede resolver una de las dificultades de la antropología, a saber, traducir/visualizar elementos abstractos de una cultura, como un sistema de creencias o de valores, utilizando medios concretos<sup>201</sup>.

Richard Schechner, investigador de la performance, también sostiene que ese trabajo consiste en la recreación escénica de la obra "no com l'autor hauria pogut imaginar-la, sinó com les circumstancies del moment la lleixen"<sup>202</sup>. Al mismo tiempo se cree que las traducciones y los montajes teatrales son determinados históricamente –y, por tanto, cada época necesita su propia "versión" o "adaptación"– negando, ignorando o buscando superar los intentos anteriores. Harold Bloom incluso desarrolla el concepto de "angustia de la influencia", llegando a afirmar que cualquier obra lee de una manera nueva –errónea y creativa– "malinterpretando", por tanto, los textos precursores<sup>203</sup>. En definitiva, y de acuerdo con Juan Antonio Hormigón,

cada época lee a Shakespeare "a la luz de su propia experiencia", es decir, la lectura escénica que propicia el espectáculo y la lectura que sugiere en el espectador la representación son consecuencia de los anhelos, afanes, preocupaciones, angustias, frustraciones, ansiedades e ilusiones del tiempo que a unos y otros les toca vivir<sup>204</sup>.

<sup>199</sup> Cf.: CARTELLI, Thomas; ROWE, Katherine. *New Wave Shakespeare on Screen*. Cambridge: Polity Press, 2007.

<sup>200</sup> HORMIGÓN, Op. cit., 1991, p.151.

<sup>201</sup> PAVIS, Op. cit., 1994, p.101.

<sup>202</sup> SCHECHNER (1973), p.86, citado en: VALENTINI, Valentina. *Després del Teatre Modern*. Barcelona: Institut del Teatre, 1991. p.24.

<sup>203</sup> BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.

<sup>204</sup> HORMIGÓN, Op. cit., 1991, p.200.

Sin embargo, lo más interesante es que "Shakespeare sempre ens obre nous punts de vista i noves mirades sobre la realitat"<sup>205</sup>.

Si es cierto que cada época produce su lectura propia de Shakespeare, y que cada nuevo montaje "actualiza" y construye un referente nuevo del momento histórico –social y cultural– original de la obra, se comprende por qué el teatro en sí mismo es siempre una práctica ideológica<sup>206</sup>. En ese trabajo dramático, son planteados unos objetivos concretos que fundamentan la selección, síntesis y organización de los elementos escénicos para lograr su expresión coherente. Las múltiples lecturas posibles –todas ellas legítimas– permiten la utilización de procedimientos escénicos diferentes y la práctica de estilos diversos. Según Hormigón, es la posición estética e ideológica del director con su equipo, la que indica el camino a seguir<sup>207</sup>.

Cabe aún tener en cuenta que es imposible representar íntegramente gran parte de las obras de Shakespeare, ya que para ello serían necesarias varias horas. Es necesario seleccionar parte de la obra, abreviar el texto o acortar las escenas. Este esfuerzo por resumir y condensar la obra en menos de dos horas de duración, hecho por otra mano, que no la de Shakespeare, *crea* otra obra, donde únicamente se puede representar una de sus múltiples posibilidades virtuales. Si tenemos en cuenta que se trata de una traducción de un idioma a otro y, por tanto, también de una cultura a otra, comprendemos aún que "la puesta en escena o la trasposición intercultural sea una traducción bajo la forma de una apropiación de una cultura extranjera que posee sus propias modelizaciones"<sup>208</sup>.

Cada director aporta también una parte de su cultura a su montaje. Es lo que permite que Hamlet sea montado en Rusia o en España: salen dos Hamlets totalmente distintos. Justo por eso es necesario que el poeta sea sólido, que sea grande; que haya captado la esencia, el núcleo del hombre<sup>209</sup>.

Son diversos los Titus Andrónicos, Romeos, Julietas, Ricardos III, Othelos, Julios Césares o Hamlets que ofrece la maestría de Shakespeare. Más que seleccionar, se trata de elegir, de decidir, y toda elección es siempre –además de culturalmente condicionada– ideológica e intencionada.

El modelo de la intertextualidad, surgido del estructuralismo y de la semiología, cede el lugar al de la interculturalidad. No basta ya, en efecto, describir las relaciones de los textos (o incluso de los espectáculos), aprehender su funcionamiento interno; es necesario también, y sobre todo, comprender su inscripción en los contextos y las culturas y apreciar la producción cultural que resulta de esos traslados inesperados<sup>210</sup>.

En el proceso de actualización de obras como las de Shakespeare, las referencias a la tradición, a las condiciones, sentido y circunstancias que rodearon su aparición son aludidas con frecuencia, constituyendo una fuente de información e inspiración. Esta síntesis entre historicismo y contemporaneidad puede ser perceptible no sólo en la lectura e intervención sobre el texto, sino

---

<sup>205</sup> Festival Shakespeare. Disponible en: <<http://davpincod.wix.com/festivalshakespeare>> Consultado en: Julio 2013.

<sup>206</sup> UBERSFELD, Op. cit., 1989, p.28.

<sup>207</sup> HORMIGÓN, Op. cit., 1991, p.152.

<sup>208</sup> PAVIS, Op. cit., 1994, p.101.

<sup>209</sup> YTAKE, Op. cit., 1993, p.52.

<sup>210</sup> PAVIS, Op. cit., 1994, p.91.

también en la construcción visual y espacial de la escena<sup>211</sup>. La dificultad para establecer la relación de *interpretancia*<sup>212</sup> con la obra reside en estimar la distancia entre la cultura de origen y la cultura de destino, y en decidir sobre la actitud que se ha de adoptar ante la cultura de origen.

Pero esa decisión no es de orden técnico: involucra toda una visión sociopolítica de la cultura. Siempre se ha sabido adaptar un texto proveniente de una cultura extranjera a otra cultura. Sin embargo, durante largo tiempo esa adaptación sólo fue concebida en términos históricos, políticos, ideológicos, y no dentro del conjunto de una cultura y de un traslado cultura<sup>213</sup>.

Patrice Pavis destaca que entre las posibles actitudes ante la cultura, se puede decidir conservar al máximo las alusiones a la cultura de origen, no adaptando los conceptos filosóficos y las ideologías a la cultura de destino, e incluso acentuando diferencias entre aquéllos y los nuestros. Sin embargo, en este caso, se corre el riesgo de incompreensión o rechazo por parte de la cultura de destino: al restituir demasiado de la cultura de origen, se acaba por volverla ilegible. Por el contrario, se puede decidir adaptar la cultura de origen a la cultura de destino, "limando las diferencias, eliminando las asperezas exóticas, 'normalizando' la situación cultural, hasta tal punto que no se percibe ya de qué lugar extraño nos viene ese texto que parece tan familiar"<sup>214</sup> –¿es una historia que pasó allí o que pasa aquí ahora? Una tercera posibilidad, intermedia y más frecuentemente empleada, consiste en hacer "transacciones" entre las dos culturas, en producir una versión que sea como un "cuerpo conductor" entre las dos culturas y que promueva a la vez proximidad y alejamiento, familiaridad y extrañeza<sup>215</sup>. En esta línea se desarrolló también el trabajo del Teatre Lliure a la hora de crear sus propias versiones de Shakespeare. No se trata de una actualización pura, tampoco de un alejamiento, puesto que el exceso de acercamiento, tanto como el exceso de distancia –cada uno a su manera–, reducen la apertura y limitan la amplitud de la perspectiva, de la visión de la obra.

En el debate acerca de la actitud frente a la obra del pasado, nos encontramos ante el binomio libertad-respeto. En los años sesenta, Grotowski ya había destacado que "se puede actualizar el texto en su totalidad, se puede cambiar su estructura total o hacer una especie de *collage*. Se puede, por otra parte, hacer adaptaciones e interpolaciones"<sup>216</sup>. Hormigón puntualiza que no es una cuestión simple o anecdótica, sino un problema crucial en la escenificación contemporánea de los clásicos<sup>217</sup>. A la cuestión "¿debemos respetar el texto?", Brook expone una actitud dual muy saludable: "la del respeto por un lado, y la falta de respeto por el otro"<sup>218</sup>. El director inglés precisa: "no estoy dispuesto

<sup>211</sup> HORMIGÓN, Op. cit., 1991, p.152-153.

<sup>212</sup> Es la relación fundamental entre un sistema interpretante y un sistema interpretado. BENVENISTE, Emile. *Problemas de lingüística general*. México DF: Siglo XXI, 1974. p.61.

<sup>213</sup> PAVIS, Op. cit., 1994, p.122.

<sup>214</sup> PAVIS, Op. cit., 1994, p.122-123.

<sup>215</sup> También Marco de Marinis reflexiona acerca de las condiciones de producción y de recepción de la obra-espectáculo, y destaca como sus aspectos principales las formas dramático-escénicas utilizadas, la relación entre contenido dramático y cuadro social emergente, y la función institucional del *Teatro* en cuanto a organismo de cohesión social y entidad legitimaria de formas y contenidos artísticos. Cf.: DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna, 1997.

<sup>216</sup> GROTOWSKI, Jerzy. El teatro es un encuentro. p.49-54. En: *Hacia un teatro pobre*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1968. p.52.

<sup>217</sup> HORMIGÓN, Op. cit., 1991, p.155.

<sup>218</sup> BROOK, Op. cit., 2004, p.165.

a servir a un autor en tanto que autor, mientras que estoy dispuesto a hacer todo para reencontrar la realidad que quiere comunicar en su obra”<sup>219</sup>. Iago Pericot, director y escenógrafo catalán, es aún más tajante: “No se debe tener ningún respeto a los grandes monstruos literarios. Shakespeare hizo unas obras, tú puedes hacer lo que quieras. Ya son patrimonio mundial. Suerte que Heiner Müller, con su *Hamlet-Machine* y su obra, ha generado esa euforia”<sup>220</sup>. Fabià Puigserver resumía de forma muy sencilla su visión: “con Shakespeare puedes hacer lo que quieras”<sup>221</sup>.

El crítico teatral polaco Jan Kott se plantea la cuestión de cómo –en términos visuales y espaciales– hay que representar a Shakespeare, y comenta:

He visto obras de Shakespeare representadas en unas escaleras enormes; con un fondo de prismas cúbicos; en medio de un bosque de árboles raquíuticos y de troncos combados, un elemento éste muy del gusto de los escenógrafos polacos; o en medio de un bosque tan real que casi se podía oír el murmullo de las hojas; con decorados considerados fantásticos, que incluían escamas de peces, gasas flotantes y armaduras operísticas; con una escenografía ostentosa o con el funcionalismo pseudoaristocrático de los años treinta<sup>222</sup>.

Y más adelante sigue analizando los montajes contemporáneos shakespearianos, marcados por *ismos*:

He visto a Shakespeare en los escenarios rotativos y en los decorados cambiados a la vista de los espectadores, y con cortinas descendientes donde un letrero indicaba el lugar de la acción. Y nunca era un verdadero Shakespeare. El teatro se debatía entre el ilusionismo y la convención. El ilusionismo era trivial, naturalista o infantil y operístico. La convención abstracta y formalista, o bien inoportuna y haciendo guiños al espectador. El ilusionismo y la convención resecaban del mismo modo a Shakespeare, lo despojaban de severidad y de poesía, le quitaban toda la pulpa<sup>223</sup>.

En la práctica, para la puesta en escena de un texto clásico como los de Shakespeare, hay que tener en cuenta la relación entre las informaciones *a priori* y las informaciones del texto-obra en sí. Es decir, en estos casos, al tratarse de un texto y de un contexto histórico-cultural original bastante conocido del público, ya representado muchas veces sobre todo en las últimas décadas –con sus versiones literarias, teatrales y cinematográficas, entre otras–, toda la memoria que gravita a su alrededor constituye un complejo metatexto que puede y debe ser tomado en consideración. Hoy en día es innegable la influencia de las lecturas de Shakespeare inspiradas y mediadas por críticos como John Kott, Northrop Frye y Harold Bloom y de directores tales como Edward Gordon Craig, Bertolt Brecht, Giorgio Strehler, Peter Brook y Heiner Müller, entre otros<sup>224</sup>.

A partir de los montajes de Shakespeare –como se verá en el capítulo siguiente–, es posible notar una analogía y paralelismo entre evolución de la trayectoria artística-espacial de Brook y Puigserver<sup>225</sup>. Si

---

<sup>219</sup> BANU, Op. cit., 2005, p.70.

<sup>220</sup> PERICOT, Iago. El teatro sota control. p.123-140. En: FOGUET, Francesc; MARTORELL, Pep (coord.). *L'escena del futur*. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005). Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, 2006. Argumenta. p.127.

<sup>221</sup> GRAELLS, HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.316.

<sup>222</sup> KOTT, Op. cit., 1969, p.408.

<sup>223</sup> *Ibidem*, p.410.

<sup>224</sup> KENNEDY, Dennis. *Looking at Shakespeare*. A Visual History of Twentieth-Century Performance. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

<sup>225</sup> “Per ajudar a la configuració del públic, finalment, Brook recorre a l'arquitectura mateixa de l'edifici. Prescindint de les sales a la italiana a partir dels anys setanta, o canviant-ne les relacions internes, Brook

bien aquella etapa heroica del “optimismo intercultural”, que marcó el trabajo de Brook y el de Mnouchkine durante la década del ochenta<sup>226</sup>, en Fabià Puigserver y en el Teatre Lliure, en cambio, en un contexto político-cultural muy específico, se hallaron nuevas experiencias antropológicas, más locales: una motivación para buscar la esencia más catalana en sus montajes.

Antes de empezar a *analizar* los montajes shakespearianos del Teatre Lliure, cabe recordar que hay que *disfrutar* de Shakespeare. Como decía Samuel Johnson,

presumo de poseer en un único cráneo dos cerebros: un cerebro isabelino que se entrega a Shakespeare sin hacerse preguntas que no sean las que el mismo me sugiere, y otro cerebro que habita en el presente, en este siglo de bronce, y que observa escondido, pero no interviene, al menos hasta que no ha llegado su momento<sup>227</sup>.

Y ese Shakespeare –que ha de ser apropiado y reinterpretado por las generaciones futuras– sigue “abierto”, donde reside su grandeza.

---

aconsegueix crear nous espais més unitaris i concentrats, on la mirada dels espectadors convergeix cap a la zona escènica. L'edifici deixa de ser un mer contenidor buit i neutre, i les seves parets i altres elements constructius passen a ser utilitzats pels actors. És també l'edifici el que permet als espectadors distribuir-se, ocupar el seu lloc i assumir un paper dins l'espectacle”. CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.441.

<sup>226</sup> Cf.: PAVIS, Patrice. *La mise en scène contemporaine*. Origines, tendances, perspectives. París: Armand Colin, 2007.

<sup>227</sup> Cf.: JOHNSON, Op. cit., 2003.

## 2. EL TEATRE LLIURE

Desde la permeabilidad e interrelación entre una triple perspectiva: europea, española y catalana, este segundo capítulo de la segunda parte, parte del contexto histórico, político, social y cultural de la segunda posguerra –ahí incluidas las neovanguardias teatrales–, para llegar al centro de la transición democrática española, al ambiente cultural y el teatro independiente catalán, con sus especificidades en lengua y teatro, territorio y arquitectura.

Se traza la trayectoria del Teatre Lliure –uno de los principales representantes del teatro catalán en el contexto actual de las artes escénicas– desde sus inicios y fundación. La tesis explora los pilares de su praxis teatral: el teatro de repertorio en catalán, la recuperación de textos clásicos de la dramaturgia mundial y la cuestión espacial. Para comprender su praxis y su trabajo espacial, se aborda la figura de Fabià Puigserver, tanto como escenógrafo, director artístico y fundador del Lliure, como en el panorama teatral nacional de las primeras décadas de transición a la democracia.

A partir de entonces, se analiza el Teatre Lliure y su arquitectura teatral: el Lliure de Gràcia (antigua cooperativa La Lleialtat), el “espai lliure”, y el nuevo Lliure con la sala Fabià Puigserver (antiguo Palau de l’Agricultura de Montjuïc), un “espai flexible”.

## 2.1. La posguerra y las vanguardias teatrales de los sesenta

Tras Auschwitz la poesía ya no es factible por la imposibilidad de simbolizar tanto horror.  
Theodor Adorno<sup>1</sup>.

La cita de Adorno evidencia el trauma de la expresión humana ante el holocausto y la destrucción. El impacto que la Segunda Guerra Mundial tuvo en la historia del siglo XX, no sólo por la magnitud del conflicto armado, sino por la profunda influencia en la transformación cultural y en la instauración de una nueva geopolítica mundial revela que 1945 supuso la *Stunde null*<sup>2</sup>: la urgencia de empezar de cero, reconstruir lo que había quedado entre los escombros, desde unos postulados radicalmente nuevos. Si la Primera Grande Guerra destruyó la vieja Europa, la Segunda Guerra Mundial fue el cimiento para la construcción de una nueva. A partir de 1945, toda Europa vivió bajo la alargada sombra de dictaduras y de su pasado inmediato. Las aplastantes revelaciones en torno a los campos de concentración nazis y sus recuerdos se transformaron en un sentimiento de culpabilidad generalizada, que dio lugar a una crisis tanto política como espiritual.

A la decadencia del imperialismo y del colonialismo se sumaron enormes cambios en la ordenación geopolítica y económica. La Europa que sobrevivió a la guerra centró sus esfuerzos en la reconstrucción material y en la recuperación de su patrimonio cultural. Las fracturas que provocó el conflicto bélico llevaron a una “alienación” de intelectuales y artistas respecto a los proyectos utópicos de la primera mitad de siglo, y al rechazo general de la sociedad a los modelos culturales heredados. Se consolidó la crisis de la cultura moderna y una dislocación general de las dinámicas de la vanguardia. La sociedad de la posguerra se caracterizó por su fragmentación y desacralización, incapaz de compartir los mismos ideales y la misma fe.

A pesar de ello, gradualmente, un vitalismo nuevo fue emergiendo: intelectuales y artistas, afincados principalmente en París, consiguieron hacer de tal estado de malestar y precariedad el fundamento de nuevas corrientes de pensamiento. Encabezadas por los filósofos Paul Sartre y Maurice Merleau-Ponty, entre otros, surgieron el existencialismo y la fenomenología. Para muchos, el existencialismo de Sartre representaría la última palabra en lo concerniente a la condición humana, cuestionando también los principios estéticos de la cultura occidental.

Desde el punto de vista geopolítico, al terminar el conflicto, se estableció un nuevo orden mundial, bipolarizado. Por otro lado, Europa había sido liberada –o enclaustrada– por “forasteros”: Estados Unidos de América y Unión Soviética. El cambio en las relaciones internacionales sustituyó el anterior eurocentrismo. Este nuevo orden político y económico –en el marco de la Guerra Fría– reordenaría también la producción cultural y artística. Sin haber sufrido el conflicto en su territorio, los Estados Unidos vieron el incremento de su dominio político, pasando a la hegemonía económica y supremacía cultural mundiales. La destrucción de gran parte de Europa y la emigración de muchos artistas,

---

<sup>1</sup> ADORNO, Theodor. *Crítica de la cultura y sociedad*. Escrito en 1949, publicado en 1951 en el libro *Soziologische Forschung in unserer Zeit. Leopold von Wiese zum 75. Geburtstag*.

<sup>2</sup> En alemán, significa “la hora cero”.

convirtieron a Estados Unidos y Nueva York en el nuevo centro mundial del arte. El cine, la música, los productos de consumo norteamericanos se extendieron por Europa y el mundo, impregnándolo con su "*american still life*".

Gracias a las ayudas del Plan Marshall<sup>3</sup>, la Europa occidental empezó a salir de la penuria, pobreza y hambruna dejada por la guerra. Los resultados se hicieron efectivos muy pronto. A principios de los años cincuenta, Europa ya había entrado en una etapa económica de alza. El modelo que acompañó la reconstrucción fue el de "estado de bienestar", que transformó el capitalismo europeo y se proyectó en dos ámbitos básicos: expansión del gasto público en prestaciones sociales (sanidad y educación pública, seguridad social, etc.) e inversión estatal en infraestructuras (transportes, comunicaciones, electrificación, etc.).

Los sesenta fueron la "década de las ideologías", que se caracterizó por las protestas de una ciudadanía cada vez más crítica con las acciones de sus gobernantes y con la situación sociocultural. La Historia, Literatura, Sociología y Antropología habían ganado influencia: en ese momento de grandes modelos hermenéuticos, las ciencias sociales ofrecían más respuestas que preguntas. Fueron diversos los movimientos contra la Guerra de Vietnam y la invasión de las tropas soviéticas en Checoslovaquia, en la Primavera de Praga, además del "Mayo Francés"<sup>4</sup>. Se asumió una dimensión ideológica liberadora, antirracista, pacifista, ecológica y anticonsumista. El "*peace and love*" exaltó una nueva concepción de vida pacifista y hedonista, marcada por la libertad sexual, el rock, las drogas, etc. En ese contexto, los artistas, junto con escritores, filósofos y cineastas exploraron "en la negación de la trascendencia y la reivindicación de la anomia<sup>5</sup>, la materialidad y el cuerpo, un nuevo campo de operaciones para el arte"<sup>6</sup>.

Salvadas las diferencias, es posible inferir que, lo que la posguerra significó para Europa, la transición político-democrática española representaría para España.

Tras las dos décadas de conservadurismo marcadas por el auge de los valores individualistas que sucedieron a los conflictos bélicos, tanto a la II Guerra Mundial como a la guerra civil española, y como reacción a la triunfante sociedad capitalista de consumo exhibida ostentosamente durante los años sesenta, la cultura occidental volvió a experimentar –como ya ocurriera en las primeras décadas del siglo– un movimiento de rechazo de los valores éticos y estéticos impulsados por la burguesía industrial y financiera hegemónica<sup>7</sup>.

A partir de este breve panorama de la posguerra europea, con sus condicionantes políticos, económicos y sociales, y su repercusión e interrelación con el resto del mundo, es posible entender el

<sup>3</sup> El plan económico quedó conocido por el nombre del Secretario de Estado de los Estados Unidos, George Marshall, aunque oficialmente se llamó *European Recovery Program* o ERP. Se calcula que el plan supuso una ayuda de 13.000 millones de dólares entre 1948-1952.

<sup>4</sup> En Estados Unidos la situación tampoco era mucho más tranquila: los asesinatos de John F. Kennedy, Malcom X y Martin Luther King llevaron a protestas, enfrentamientos y nuevos movimientos.

<sup>5</sup> Para la psicología y la sociología, la anomia es un estado que surge cuando las reglas sociales se han degradado o directamente se han eliminado, y ya no son respetadas por los integrantes de una comunidad.

<sup>6</sup> Museo Reina Sofía. Exposición: *La Europa de la distopía. Arte después de la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Sala 401, marzo 2013.

<sup>7</sup> CORNAGO BERNAL, Óscar. *La vanguardia teatral en España (1965-1975)*. Del ritual al juego. Madrid: Visor Libros, 1999. p.21.



desarrollo de la cultura y de las artes, y sobre todo el papel del teatro en tal coyuntura. Desde el punto de vista teatral, surgieron formas revolucionarias, reflexivas, reivindicativas e innovadoras, en acuerdo con el espíritu de la época, como el teatro del absurdo, el teatro épico o social y las formas de *happening-performance*.

Si en los primeros años de la posguerra se respiraba un ambiente de angustia, meditación, decepción e insatisfacción, desde el teatro también se desarrollaron discusiones acerca de conceptos como fantasía, ilusión, ensueño, pesadilla, realidad, lógica, justicia, vacío existencial, consciencia social y política, etc., dando origen al llamado teatro del absurdo, con rasgos existencialistas y de otros movimientos antirracionalistas. Se empleaba un lenguaje ilógico, incoherente, mediante la introducción de lo ridículo y del humor en el discurso y de lo fantástico y disparatado en la conducta: "El lenguaje se convierte, en realidad, en cuanto experiencia metafísica, en el protagonista de la más importante experiencia teatral contemporánea"<sup>8</sup>. Desde otra perspectiva, igualmente crítica, se desarrolló el teatro épico, revolucionario, con una consciencia reflexiva en todo momento, una crítica social indisociable de la política y de la historia.

En Europa se desarrolló una tercera vía teatral de la mano de los movimientos contraculturales: el *Happening*<sup>9</sup>, como reflejo del cruce de la vida social, política, artística y teatral. Los aspectos provocativos del *happening* y el ataque a los valores que representaban el milagro económico europeo de la posguerra apuntaban hacia una agudización de la consciencia crítica del público. Evocaban sensaciones y vivencias desconocidas y marginadas, y buscaban que el público no se evadiera de la vida cotidiana durante la acción. Conceptos del pensamiento filosófico de los años sesenta como emoción, placer y erotismo también se reflejaron en el mundo teatral.

Oscar Cornago Bernal destaca que las nuevas vanguardias articularon numerosas propuestas dramáticas, inicialmente en torno a ceremonia, oración, sagrado y ritual –de fuerte base idealista, trascendental y consciencia historicista agónica. Por otro lado, como dos caras de una misma moneda, y como una reacción contra el tono místico, trascendental y hasta religioso de la tendencia de los primeros años, se desarrolló un teatro esencialmente performativo y apoyado sobre una base mítica, folclórica, de fiesta, verbena, carnaval, circo, farsa y juego, con un carácter innovador, y creando nuevos lenguajes populares. Fueron las dos vías de desarrollo para una nueva concepción y comunicación teatrales, y que tuvo importante despliegue en Catalunya:

Las nuevas formas teatrales desarrollaron un tipo de comunicación más personalizada, intimista y ceremonial en algunos casos, festiva y lúdica en otros, pero siempre impregnada por un fuerte tono colectivista que interrogaba a cada espectador, estableciendo un diálogo directo que excluía el anonimato del individuo superado por el efecto enajenante que imponía la masa. (...) Rito y juego exigían la minuciosa realización de unas acciones que focalizaban la atención sobre el mismo proceso performativo. La puesta en escena se transformaba en un verdadero acto de *presentación* que escapaba a los mecanismos referenciales de la *representación* de la realidad"<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> USCATESCU, George. *Teatro occidental contemporáneo*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1968. p.49.

<sup>9</sup> Nacido en la década anterior en Estados Unidos, conquistó su apogeo también en Europa en los años sesenta.

<sup>10</sup> CORNAGO BERNAL, Op. cit., 1999, p.25, p.27.

En esa línea de un teatro más ritual, la estética de la crueldad propugnada por Artaud<sup>11</sup> décadas antes, también se reveló un factor engendrador y libertador para muchos grupos y directores<sup>12</sup>. Por citar sólo algunos, se destacan los trabajos del: *Living Theatre*, CIRT (Peter Brook), Teatro Laboratorio (Jerzy Grotowski), *Odin Teatret* (Eugenio Barba), más centrados en la tendencia ritual, y *Théâtre du Soleil*, *Bread and Puppet* y *Grand Magic Circus*, con un trabajo de carácter más lúdico-festivo. Igualmente, en los escenarios de Catalunya –como se verá más adelante con mayor detenimiento–, a través del trabajo de colectivos se reivindicó la superación del teatro de mimesis realista, la escena como una fiesta de signos y el teatro como espacio de libertad y transgresión.

De hecho, la gran aportación del teatro de las nuevas vanguardias puede centrarse en ese “efecto de performatividad” desarrollado por el rito o el juego y carente de un plano ficcional o mítico. Apartado de su contexto real y presentado en su estricto desarrollo –*progress*–, este teatro adquiría fenomenológicamente una inesperada condición estética bajo la mirada y participación del espectador, en un proceso de dinamización de la relación de comunicación. En este proceso de construcción del significado teatral se establecían diferentes tipos de relaciones entre todos los signos: plásticos, cinéticos, gestuales, sonoros y espaciales<sup>13</sup>. En ese contexto, el espacio teatral pasó a tener un carácter estratégico, revolucionario, político y regenerador. Desnudándose de las convenciones y de componentes representativos o miméticos, el espacio se tornó un nuevo lugar de pruebas, mostrándose preferentemente vacío, neutral, expectante y sugeridor<sup>14</sup>. Para entender mejor la importancia de la revolución del teatro producida en esa época, y la repercusión en el teatro contemporáneo mundial –en concreto, para el interés de la tesis, en Catalunya– se describe a grandes rasgos el trabajo de dos de sus más representativos exponentes: Grotowski y Brook.

El director polaco Jerzy Grotowski, seguidor de Stanislavski y de los ideales de Artaud y Brecht, fue uno de los grandes representantes del teatro contemporáneo. Sus investigaciones han repercutido en el espacio y han abierto nuevas posibilidades físicas, visuales y escénicas. En su concepción de espectáculo, buscaba una unidad entre el público y la acción; para ello, acortaba la distancia entre sala y escena, forzando al espectador a un contacto más íntimo con el actor. En el Teatro Laboratorio (en Opole, 1959; en Wrocław, 1965), Grotowski desarrolló en la década de sesenta su “teatro pobre”, un teatro sagrado donde la experiencia dramática era reducida a su unidad mínima, casi esencial. Para él, el teatro “só não pode existir sem o relacionamento ator-espectador, de comunhão perceptiva, direta, viva”<sup>15</sup>. En sus puestas en escena, utilizaba un espacio vacío que refutaba cualquier maquinaria, al mismo tiempo en que, como Stanislavski, planteaba el despojamiento del actor. Éste

---

<sup>11</sup> El deseo de Antonin Artaud de traspasar los límites del lenguaje verbal mediante el balbuceo desarticulado y el grito irracional ayudó a canalizar las pulsiones (energía psíquica profunda que dirige la acción hacia un fin) de los artistas –tanto del arte escénico como plástico– en aquellos años de posguerra.

<sup>12</sup> SAUMELL, Mercè. Els grups o l'altre teatre català. p.103-122. FOGUET, Francesc; MARTORELL, Pep (coord.). *L'escena del futur*. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005). Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, 2006. Argumenta. p.109.

<sup>13</sup> CORNAGO BERNAL, Op. cit., 1999, p.27.

<sup>14</sup> CASTEL-BRANCO, Inês. *L'espai teatral dels anys seixanta*. Revolució i ritual en el Living Theatre, Peter Brook i Jerzy Grotowski. Barcelona: Depart. Composició Arquitectònica, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2010. (Tesis de Doctorado). p.268-269.

<sup>15</sup> GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização, 1971. p.5.

debía permitir que el personaje lo “penetrase” y se desnudase moralmente ante el espectador, además de utilizar toda la expresividad de su cuerpo, en una relación casi fisiológica<sup>16</sup>. La consciencia de dicha proximidad y entrega total buscaba “minar as barricadas da lógica, da convención e do costume, propiciando uma compreensão renovada do mundo do arquétipo”<sup>17</sup>. Con su trabajo, Grotowsky logró una nueva libertad para el teatro:

Com Grotowski o espetáculo consegue libertar-se completamente das pressões que a arquitetura do teatro italiano, bem como as práticas dela decorrentes, vinham-lhe impondo. Abrindo mão de toda maquinaria e tecnologia de que o ator não seja mestre e usuário, Grotowski não precisa senão de um espaço nu, suscetível de ser livremente arrumado, quer se trate de uma granja, de um galpão, de uma quadra ao ar livre, etc.<sup>18</sup>

Contemporáneo de Grotowski y declarado admirador suyo, Peter Brook se destaca como la figura viva más importante del teatro contemporáneo, impulsando la escenografía y el hecho visual, y siendo el más actual de los defensores del espacio vacío. Para el director inglés que inició en la *Royal Shakespeare Company* y autor del célebre *The Empty Space* (1968)<sup>19</sup>, el problema de la arquitectura teatral es que “no siempre un hermoso local es capaz de originar una explosión de vida, mientras que un local fortuito puede convertirse en una tremenda fuerza capaz de aglutinar a público e intérpretes”<sup>20</sup>. De ahí su necesidad por llenar de vida un espacio vacío, transformándolo en lugar teatral, y reinventarlo a cada nueva representación. En 1970, junto con Micheline Rozan, creó el *Centre International de la Recherche Théâtrale* (CIRT). En 1974, recuperando la memoria y “sus fantasmas”, Brook se instaló en *Les Bouffes du Nord*, al lado de la Gare du Nord, en París, un teatro abandonado, construido en 1876.

Compaginando su actividad teatral en *Les Bouffes du Nord* con sus montajes alrededor del mundo, donde se presentan en espacios no convencionales (como por ejemplo, almacenes, palacios, plazas de pueblos o canteras), surgió el planteamiento de la cuestión espacial: la reivindicación del despojamiento y de la definición del espacio escénico a partir de la organización física del público y de nuevas exigencias de los actores, que pasan a explorar escaleras, columnas, galerías del edificio, etc. Brook emprende una senda de vaciamiento, de eliminación de las convenciones teatrales y espirituales: en un espacio vacío, él busca la esencia material e inmaterial del teatro<sup>21</sup>. Su colaborador, el escenógrafo y “explorador” del CIRT<sup>22</sup>, Jean-Guy Lecat, propone el retorno a

<sup>16</sup> Cada pequeño detalle –respiración, mirada, movimiento, habla o silencio– participa activamente, concienciando al espectador de la presencia y materialidad del actor.

<sup>17</sup> CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: UNESP, 1997. p.442-443.

<sup>18</sup> GROTOWSKI, Op. cit., 1971, p.5.

<sup>19</sup> BROOK, Peter. *La puerta abierta: reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Barcelona: Alba Editorial, 1994. BROOK, Peter. *El espacio vacío*. Arte y técnica del teatro. Barcelona: Península, 2001. BROOK, Peter. *Hilos de tiempo*. Madrid: Siruela, 2003. BROOK, Peter. *Más allá del espacio vacío*. Escritos sobre teatro, cine y ópera (1947-1987). Barcelona: Alba Editorial, 2004. CROYDON, Margaret. *Conversaciones con Peter Brook- 1970-2000*. Barcelona: Alba Editorial, 2005.

<sup>20</sup> BROOK, Op. cit., 2001, p.97.

<sup>21</sup> BROOK, Op. cit., 2002, p.12.

<sup>22</sup> Su tarea consistía en hallar, alrededor del mundo, espacios que pudiesen emular la atmósfera de *Les Bouffes du Nord*, la “casa” del grupo en París. *Les Bouffes* también fue un “hallazgo”, cuando, en 1974, Peter Brook descubrió un lugar con memoria, un antiguo teatro del siglo XIX incendiado y abandonado, próximo al Gare du

cuestiones primordiales, considerando cada aspecto del espectáculo –arquitectura teatral, espacio escénico, espectadores, momento político etc.– buscando integrarlos orgánicamente<sup>23</sup>. Lecat explica que Brook parte del espacio primigenio del espectáculo, en un lugar que no se convierte en teatro hasta que no se desarrolla en él un acontecimiento vivo.

Décadas antes, ya Artaud había entendido la escena en tanto un lugar físico y concreto que debe ser “rellenado” y que debe hablar en su propio lenguaje. También Grotowski y Brook buscan un espacio vacío, libre, compartido entre todos los presentes, donde volver a plantear todas las convenciones: donde se sitúa el público, cómo o cuánto participa, la duración de la función o la hora del día, la relación fuera de su referencia cultural, etc.<sup>24</sup> Además, para esos directores, el espacio del teatro debe proporcionar armonía, intimidad, concentración, aislamiento del cotidiano y autenticidad<sup>25</sup>. Así, se planteó una serie de cuestiones complejas, al involucrar la labor espacial en la praxis teatral, la función misma del teatro y el papel de todos los participantes en el fenómeno teatral; convirtiendo al público en principio y fin del hecho escénico. En suma, se propuso transgredir y crear un nuevo teatro<sup>26</sup>.

El teatre com a text espectacular, en general, afavoreix una tendència dominant, primer respecte a la creativitat, i segon, respecte a la recerca teatral buscant noves estratègies per comprendre les dimensions del seu discurs amb instruments o procediments expressius provinents de la seva pròpia cultura o d'altres pràctiques culturals (mim, circ, dansa, titelles, ritus, festes, cinema, televisió, publicitat...). La neovanguardia dels seixanta i setanta va concebre el teatre com una pràctica cultural, com un sistema dinàmic que, si d'una banda privilegiava una tradició cultural, en aquest podien tenir cabuda totes les manifestacions culturals, dependent de les seves característiques, com a objectes de teatralització<sup>27</sup>.

Así, tras la Segunda Guerra Mundial, Europa tuvo que reconstruirse material y espiritualmente, creando un nuevo modo de vida europeo sobre unas bases comunes y más democráticas<sup>28</sup>. Ese proceso no siempre fue fácil y homogéneo, sino que fue el *leitmotiv* que llevó a la aparición de movimientos revolucionarios de contracultura y a un salto en el desarrollo de las ciencias sociales, de las artes y del teatro contemporáneo –con repercusiones en mayor o menor grado en todos los países del continente.

---

Nord. RAMON GRAELLS, Antoni; ALOY, Guillem; OLAIZOLA, Ekain (editores). *Arxiu d'arquitectura teatral*. Recull de publicacions 2008-2011. Barcelona: ETSAB-UPC, Ayuntamiento de Barcelona, Institut del Teatre, 2011.

<sup>23</sup> LECAT, Jean-Guy. Conferencia presentada en el curso “El lloc del teatre” (impartido por el profesor Antoni Ramon Graells), en la ETSAB-UPC, Barcelona, 2005.

<sup>24</sup> TODD, Andrew; LECAT, Jean-Guy. *El círculo abierto*. Los entornos teatrales de Peter Brook. Barcelona: Alba Editorial, 2003. p.37.

<sup>25</sup> CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.506.

<sup>26</sup> Cabe destacar que muchas sociedades no estaban preparadas para este tipo de planteamiento, lo que demostró el arresto y encarcelamiento de todos los componentes del Living Theatre en Brasil, en 1970, durante su participación en el Festival de Inverno de Ouro Preto, Minas Gerais. El caso ganó repercusión mundial y una protesta consiguió firmas de artistas y personalidades de peso, haciendo que el grupo fuese “expulsado” del país por el gobierno. Un mes después, el régimen militar brasileño volvería a actuar con su represión cultural y artística, arrestando todo el reparto de la obra *Hair*.

<sup>27</sup> LEAL RIVAS, Natasha. Teatralització d'elements rituals. Els Joglars, Els Comediants, La Fura dels Baus. p.419-448. En: *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani*. De la transició a l'actualitat. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1-3 juny 2005. p.419.

<sup>28</sup> Y que dieron soporte a la creación de la actual Unión Europea. Cf.: JUDT, Tony *Posguerra. Historia de Europa desde 1945*. Madrid: Taurus, 2006.

## 2.2. El contexto de la transición democrática española

Caminante, son tus huellas  
el camino y nada más;  
Caminante, no hay camino,  
se hace camino al andar.  
Antonio Machado<sup>29</sup>.

La historia de España del siglo XX no es paralela a la de otros países europeos. Si el Estado español estuvo apartado de las grandes guerras, no se puede obviar que la Guerra Civil y la dictadura vividas en el periodo lo condicionaron todo, hasta la sociedad, la cultura, el arte y el teatro. En los sesenta y hasta mediados de la década siguiente, España se hallaba sumergida en su propio mundo, dentro de una redoma creada por la dictadura del general Francisco Franco. La España que participaba de las realizaciones, movimientos y debates europeos era la de los exiliados. Desde dentro del país, el intercambio social, cultural, artístico con el exterior era casi nulo, aunque anhelado y necesario. Pese a las diversas etapas vividas a lo largo del franquismo<sup>30</sup>, la situación sólo empezaría a cambiar realmente con la muerte del dictador Franco. El 20 de noviembre de 1975, finalizaba una época de la historia política española e iniciaba una nueva época, inaugurando su compleja y comprometida transición hacia el siglo XXI y abriendo paso definitivamente a la "década prodigiosa". 1975 fue un año clave, fecha cronológica y simbólica a la vez, principio y origen del cambio político: nacía una nueva España en una nueva Europa. Fue un periodo marcado por "múltiples encrucijadas y contradictorias tentaciones a distintos niveles de la sociedad y la cultura españolas"<sup>31</sup>. Como refiere César Oliva, "por muy esperado que fuera, el cambio político llegó de pronto"<sup>32</sup>.

Empezaba la transición democrática española<sup>33</sup>: desde las calles llegaba la demanda social por "libertad, amnistía y autonomía". El 15 de junio de 1977 se celebraron las primeras elecciones democráticas. En 1982, la elección de Felipe González como presidente del gobierno significó el triunfo del antifranquismo y la apertura de un proceso histórico de progresiva e irrenunciable consolidación democrática<sup>34</sup>. No hace falta subrayar que la transición no estuvo exenta de pactos

<sup>29</sup> MACHADO, Antonio. Proverbios y cantares. En: *Poesías completas*. Manuel Alvar (editor). Madrid: Espasa-Calpe, 2001. (1ª ed.: 1917)

<sup>30</sup> El franquismo no fue homogéneo, pasando por etapas tales como: represión política y social, aislamiento internacional, autarquía económica y estancamiento, crecimiento económico y modernización, declive del régimen, organización de la oposición antifranquista.

<sup>31</sup> OLIVA, César. *La última escena* (teatro español de 19745 a nuestros días). Madrid: Cátedra, 2004. p.9-10.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p.31.

<sup>33</sup> Aunque la Transición Democrática Española es entendida como el periodo histórico durante el cual el Estado Español llevó a cabo el proceso institucional por el que dejó atrás el régimen dictatorial del general Francisco Franco, pasando a regirse por una constitución que consagraba un Estado constitucional, social y democrático de derecho, no hay acuerdo entre historiadores a respecto de cuáles serían las fechas precisas, sobre todo de su fin. Muchos retrasan el inicio de la transición a la proclamación de Juan Carlos I como rey de España, y adelantan el final del período a las primeras elecciones democráticas, en junio de 1977. Otros prolongan el período final hasta la celebración de las primeras elecciones municipales, en 1979. Una minoría lo prolonga hasta el intento fallido de golpe de Estado, en 1981, y muchos hasta la celebración de las elecciones nacionales, en 1982. En la tesis, adoptamos ésta como fecha de referencia final, aunque los hechos que se siguieron fueron determinantes para la consolidación de la reciente democracia española.

<sup>34</sup> Llegaba al poder la "generación del 68", la cual se había formado en la lucha estudiantil contra el franquismo de los años sesenta. Según el filósofo y ensayista catalán Eduardo Subirats, a pesar de la necesidad de "europeización" –que implicaba actualización y modernización, no sólo a través de lecturas y teorías, sino sobre

entre las élites políticas, pues, de hecho, la muerte del general Franco no significó una ruptura política. Con el desmantelamiento del aparato institucional de la dictadura tras la muerte de Franco, ocurrió un cambio rotundo en la mayor parte de los aspectos de la vida política, económica, social y cultural del país. España buscó promover los cambios estructurales necesarios hacia la conformación de una "sociedad de la cultura", fundamentada en el reconocimiento de la cultura como un elemento vital para el ser humano, que lo capacita a participar activamente en la sociedad democrática de la que forma parte. Se trataba de contrarrestar su situación de oscurantismo cultural y político y ponerse al día de lo que había ocurrido en las décadas anteriores en Europa y en el resto del mundo. "Rápido", "súbito", "frenético" y "vértigo" son algunos de los adjetivos que describen el ritmo acelerado de los cambios ocurridos luego del fin del franquismo, "en su encuentro con la vida real"<sup>35</sup>.

¿Significó la desaparición del régimen franquista una era nueva para la cultura?<sup>36</sup> En el sector cultural, la consecuencia más dramática y concreta de los casi cuarenta años de poder autoritario fue el fenómeno de la censura de la prensa y de los medios de comunicación en general, que afectaba también a las artes. Surgida en 1938, la censura había condicionado el trabajo de las generaciones anteriores. Aunque ya había sido "amenizada" en los sesenta, la censura fue "oficialmente" abolida sólo en abril de 1977. A pesar de la promesa anunciada, no se extinguió, generando una especie de "momento de nadie", "on tot semblava possible, però va resultar que no ho era"<sup>37</sup>. El caso de *La Torna*<sup>38</sup> fue el recordatorio del miedo para frenar las potencialidades de una sociedad que se hacía

---

todo a partir de maestros y experiencias vitales e intelectuales– hasta hoy España no ha logrado conectar debidamente con las ideas críticas y tendencias del pensamiento hegemónicas en Francia, Alemania o Inglaterra.

<sup>35</sup> Cf.: MONTERO, Rosa. Political Transition and Cultural Democracy: Coping with the Speed of Change. En: *Spanish Cultural Studies: An Introduction*. Helem Graham, Jo Labanyi (ed.). Oxford: Oxford University Press, 1995. p.315-320. Citado en: FELDMAN, Sharon G. *A l'ull de l'huracà*. Teatre català contemporani. Barcelona: L'avenç, 2011. p.88.

<sup>36</sup> Cuestión planteada por Bessière en: BESSIÈRE, Bernard. La crisis cultural de la transición y el supuesto modelo francés. En: *Actas del Congreso: La cultura del otro: español en Francia, francés en España*. Sevilla: APFUE, SHF, Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla, 2006. p.360-372. Disponible en: <<http://www.culturadelotro.us.es/actasehfi/pdf/3bessiere.pdf>>. Consultado en: Febrero 2013.

<sup>37</sup> BARTOMEUS, Antoni. La década prodigiosa. p.83-92. En: FOGUET, Francesc; SANTAMARIA, Núria (edició a cura de). *La revolució teatral dels setanta*. II Jornades de debat sobre el repertori teatral català. Lleida: Punctum & Gelcc, 2010. p.90.

<sup>38</sup> El caso *La Torna* desveló la represión militar que seguía repercutiendo sobre la sociedad civil. *La Torna* (estrenado en septiembre de 1977 en Barbastro) era un espectáculo sobre la ejecución del anarquista Salvador Puig Antich y del misterioso Heinz Chez, un preso común de origen polaco, al que ejecutaron el mismo día, en 1974. (La pena de muerte fue abolida sólo por la Constitución Española, aprobada en referéndum en diciembre de 1978). Veinte años después, el periodista y escritor Raúl M. Riebenbauer descubrió tratarse del ciudadano alemán Georg Welzel. El mensaje político del espectáculo denunciaba los contrasentidos del poder –sobre todo el militar– de una sociedad con apariencias democráticas y usos dictatoriales. En *La Torna* los actores eran movidos por la necesidad de hablar, de denunciar tras años de sobrellevar el silencio. Los personajes llevaban siempre máscara. La sencillez de la escena tenía un gran impacto: una mesa que se transformaba en puerta, prisión, bar, escondite, tarima, aparato de tortura. OLIVA, Op. cit., 2004, p.103.

En marzo de 1978 se celebró el juicio (consejo de guerra) contra los actores de Els Joglars detenidos en diciembre de 1977, por el caso del espectáculo censurado por el general auditor de la plaza de Barcelona, después de un informe hecho por guardias civiles. En el caso específico de Boadella, el juicio finalizó definitivamente sólo en 1981. Se produjo una importante campaña sobre la libertad de expresión, que contó con el apoyo de la comunidad teatral internacional, principalmente en París y Bruselas, donde se encontraba Boadella tras huir de la cárcel y de haber contado con el apoyo de compañeros y conterráneos, como Fabià Puigserver. Cf.: ELS JOGLARS. *La torna*. Disponible en: <[http://www.elsjoglars.com/produccion.php?idPag=latorna\\_cas](http://www.elsjoglars.com/produccion.php?idPag=latorna_cas)>. Consultado en: Enero 2013.

más dinámica, creativa y libre<sup>39</sup>. Sin una amnistía de los acusados de este tipo de “crimen”, con la prohibición de varias manifestaciones<sup>40</sup> y la exigencia de una censura previa para conseguir una subvención pública, entre otras cosas, permaneció durante algún tiempo el lastre social y político de la época anterior. Paulatinamente durante la transición democrática se autorizaron todos los temas en la prensa y en las artes, regresaron del exilio muchos de los exponentes de la cultura española – incluidos profesionales del teatro–, y se publicaron y produjeron trabajos anteriormente censurados.

En respuesta a la cuestión planteada, la desaparición de Franco abrió nuevas perspectivas en el mundo de la cultura y del teatro en particular, pero también gran parte de estas expectativas no se cumplieron o bien tardaron más de lo esperado en hacerse realidad. La muerte del dictador no supuso la desaparición de la censura; tampoco un comienzo repentino y demarcado de una nueva era para la creación intelectual y artística en España. Al nivel de libertad temática y estética, se trata de un proceso gradual iniciado en el tardofranquismo, en las condiciones adversas del régimen, y desarrollado a lo largo de la transición democrática. Si bien ese proceso tuvo distintos impactos sobre la producción artística y sus especialidades (literatura, pintura, arquitectura, música, teatro, cine, etc.), se puede decir que en el teatro pronto se fue notando y disfrutando de esa recién conquistada libertad<sup>41</sup>. Sobre los autores teatrales recayó la crítica de no saber estar a la altura de las circunstancias del cambio: no sabían salir de una escritura encorsetada durante años por las normas de la censura y, lo que es peor, de la autocensura<sup>42</sup>. Pero, aunque el “cajón”<sup>43</sup> de los autores y creadores censurados no estuviese lleno de obras inéditas, había sí proyectos –que ya venían siendo desarrollados– y que pudieron, a partir de entonces, ser realizados de manera normalizada –sin pseudónimos, disimulaciones o recortes. Así, obras desconocidas del público contribuyeron a la formación de una base que paliaría el “salto en el vacío” tras cuarenta años de dictadura<sup>44</sup>.

---

<sup>39</sup> BROCH, Àlex. Memòria d'un espectador: reflexions des del Canigó. p.109-122. En: FOGUET; SANTAMARIA, Op. cit., 2010, p.112.

<sup>40</sup> En enero de 1978 el Gobierno Civil de Barcelona prohibía el Festival por la Libertad de Expresión organizado por un gran número de artistas e intelectuales, tal como solía ocurrir durante el franquismo (en 1970, el *Festival O* de grupos de Teatro Independiente había sido censurado por la policía en San Sebastián).

<sup>41</sup> BESSIÈRE, Op. cit., 2006, p.361.

<sup>42</sup> OLIVA, Op. cit., 2004, p.30.

<sup>43</sup> “A los escritores de la transición se les colocó en cierto sentido una pistola en el pecho, pidiéndoles que sacasen de los cajones las obras maestras prohibidas por el franquismo, en aquel juego un tanto macabro, de suponer que por el hecho de morir Franco teníamos en el cajón, bajo la prohibición de publicarlo, *El Proceso* de Kafka o *El Quijote* de Cervantes o las obras mejores de Proust, y que una vez muerto Franco abríamos los cajones precipitadamente y todo esto saldría, demostrando todo lo que la dictadura nos había reprimido o demostrando cómo podía cambiar nuestro talento creador por el hecho de que hubiera desaparecido el dictador”. CHIAPELLI (dir.) *Política y literatura*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, 1986. Citado en: BESSIÈRE, Op. cit., 2006, p.362.

<sup>44</sup> “En los años cincuenta, en los que surgen la generación realista, existe ya un teatro escrito en absoluta libertad que permanece casi ‘clandestino’ hasta entrados los años ochenta, pero que en su época podía parangonarse con las corrientes vanguardistas europeas. Es un teatro que se produce casi de incógnito, una fuente de aprendizaje para los futuros profesionales que, a menudo, sólo a partir de 1975 podrán ver con normalidad la luz de los escenarios”. RAGUÉ- ARIAS, María José. El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy). Barcelona: Ariel Literatura y Crítica, 1996. p.39-41. María José Ragué-Arias aún recuerda que en 1976 se estrenaría en la sala Aliança del Poblenou de Barcelona, bajo la dirección de Fabià Puigserver y Guillem-Jordi Graells, *Quiriquibú*, un espectáculo que procedía de diversas escenas escritas por Brossa en los años cuarenta (*Strip-tease i teatre irregular, Fregolismes*) y por obras *El sord mut y Quiriquibú*.

Por otra parte, con el propósito de proteger el hecho cultural y proveer financiación estatal a obras a las que no llegaba la iniciativa privada a través de la creación de políticas culturales, fue creado en 1977 el Ministerio de Cultura<sup>45</sup>. Entre “luces y sombras”, se puede decir que hubo una política de integración de la pluralidad, de recuperación de la cultura republicana y de reivindicación de la identidad cultural española, además de las iniciativas orientadas hacia el fomento de las culturas locales y regionales. Se empezó a corregir el gran desequilibrio geográfico –centralización– de los recursos culturales, mediante la construcción de museos, bibliotecas, auditorios y teatros públicos autonómicos y locales<sup>46</sup>.

La rápida evolución del momento histórico produjo procesos de ajuste, con una rápida erosión de formas y temas. “La creciente confianza en las nuevas instituciones democráticas favorecieron (*sic*) una progresiva orientación de los creadores hacia motivaciones de índole estética o a un tratamiento mucho más abstracto de la cuestión política”<sup>47</sup>. En el transcurso de las últimas décadas del siglo XX, el mundo de la cultura y de las artes recuperó la proyección política y social que había perdido durante el régimen franquista –que había roto el tejido cultural y la libre circulación de ideas. Para ello, fue necesario reconfigurar la estructura social y cultural interna, planteando nuevas bases a la crítica, a la industria cultural y turística: un mercado y unos hábitos de consumo de discurso e imágenes. En esos años, la cultura y también el teatro pasaron a representar una de las bases de la sociedad española: producto estético, simbólico, intelectual y de consumo de las nuevas clases medias.

“Encerrada” en España, víctima de una situación teatral industrialmente pobre, la praxis solía limitarse a lo literario, “muriendo sobre unos escenarios sin equipos técnicos que incitaran a la experiencia o con actores surgidos de un oficio condenado y mal visto por la burguesía que los alimentaba, infradotados culturalmente y sin ninguna pasión investigadora hacia el arte que monopolizaban”<sup>48</sup>. Por un lado, ésa era la situación general nacional hasta el fin del periodo dictatorial y agotamiento de las estructuras del régimen. Por otro, cabe considerar que, pese al “aislacionismo político o cierto complejo de inferioridad con respecto a la actividad cultural en el resto de Europa”<sup>49</sup>, desde la

---

<sup>45</sup> Tras la Segunda Guerra Mundial, el desarrollo de la cultura se había convertido en una cuestión de Estado en Europa. El otro lado de la moneda es que el apoyo gubernamental a las compañías estables significaba la progresiva liquidación –o “domesticación”– del teatro independiente, tan importante como oposición estética y política a la dictadura franquista, pero cuya independencia económica fue en la mayoría de los grupos tan heroica como insuficiente. Pocas compañías lograron mantener su autonomía –cuanto a la elección de repertorio, por ejemplo– al recibir apoyo de la administración pública, como es el caso del Lliure. AZNAR SOLER, Manuel. Introducción. p.9-16. En: AZNAR SOLER, Manuel (editor). *Veinte años de teatro y democracia en España* (1975-1995). Barcelona, Associació d'Idees, CITEC, 1996. p.11.

<sup>46</sup> Sin embargo, esa multiplicación de infraestructuras dio lugar al ascenso de gestores culturales. Éstos, tampoco fueron de gran valía para el desarrollo y renovación cultural, pues en muchos casos no tenían suficiente formación y experiencia; en otros, poseían cualidades y ánimo de mejorar el nivel teatral del país, pero pasaron de la lucha contra el franquismo al ejercicio del poder teatral, más preocupados por el entretenimiento fácil y las cifras económicas que por la estética y el discurso social y político. RAGÜE-ARIAS, Op. cit., 1996, p.113. SÁNCHEZ, José Antonio. Génesis y contexto de la creación escénica contemporánea en España. p.15-33. En: ARTEA *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. José Antonio Sánchez (dir.). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-la Mancha, 2006. p.15.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p.25.

<sup>48</sup> HORMIGÓN, Juan Antonio (org.). *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Copeau, Appia, Craig... etc. Madrid: Alberto Corazón, 1970. Comunicación 4. p.20.

<sup>49</sup> CORNAGO BERNAL, Op. cit., 1999, p.16.



situación teatral, el país trató de acercarse al resto de Europa, buscando “abrirse” a través del conocimiento del teatro extranjero. A España también llegaban –de forma limitada, hay que decirlo– las teorías de Artaud, los discursos de Grotowski<sup>50</sup>, la influencia de Mnouchkine y su *Théâtre du Soleil*, las corrientes del *happening*, los espectáculos del *Living Theater*, *Bread and Puppet*, *Magic Circus*, los montajes de Luca Ronconi, Peter Weiss, Tadeusz Kantor, Peter Brook, Eugenio Barba y Bob Wilson entre otros grandes creadores del momento<sup>51</sup>.

Como prueba de la pertenencia y participación en una cultura común, España también acompañó la evolución general de las formas y lenguajes teatrales ocurrida en el mundo occidental, y que respondía a un contexto cultural, social e histórico más amplio, un contexto de reivindicación de “una nueva libertad del individuo y rechazo de las convenciones culturales dominantes sostenidas por la ideología en el poder”<sup>52</sup>. Lo que pasa es que en el caso de España, la Guerra Civil y el régimen totalitario habían truncado esa tradición:

La dictadura interrumpió durante cuarenta años el curso natural de la historia de nuestra cultura. A contracorriente, y junto a un teatro que no cuestionaba la dictadura, surgieron la generación realista y la del “nuevo teatro”, que en condiciones de extrema precariedad volverían a reiniciar la tradición sobre la que han podido apoyarse las generaciones teatrales iniciadas a partir de 1975<sup>53</sup>.

En el desarrollo y cambio de paradigma cultural tras 1975, el fin de las nuevas vanguardias –cuyos reflejos llegaban hasta España– y el comienzo de la posmodernidad significó “la crisis de la crisis”<sup>54</sup>. La sensación de transformación del mundo y los movimientos sociales y artísticos que habían revolucionado los años sesenta llegaban a su término. Con la pérdida de la conciencia histórica, característica del teatro de las nuevas vanguardias, y el desarrollo de la corriente de *happening*, despuntaba un nuevo teatro como juego –como ritual o como fiesta– que encontraría un campo abierto principalmente en Catalunya. “La Posmodernidad impuso un entendimiento diferente de la creación artística a partir de lenguajes estéticos, fragmentos históricos, motivos culturales y códigos diversos”<sup>55</sup>.

El teatro español adoptó un modelo que, además de procedimientos como la interculturalidad, la intertextualidad, la relación con otros sistemas estéticos y culturales, la fragmentación de las formas, de la historia y la ausencia de sentido, combina esta “estética abierta y fragmentada con un

---

<sup>50</sup> La primera vez que se oyó hablar de Grotowski en Catalunya fue a partir de un artículo de Fabià Puigserver para *Serra d'Or*, publicado en octubre de 1962. Hasta entonces su “conterráneo cultural” era un ilustre desconocido tanto en tierras catalanas como en el resto de Europa. En esa ocasión, Fabià escribía: “Les possibilitats intel·lectuals del teatre polonès ens donen prova, una vegada més, de la necessitat i la comprensió de les noves formes d'art”. PUIGSERVER, Fabià. Els escenaris de fora. Un teatre laboratori a Opole (Polònia). p.47-48. En: *Serra d'Or*. Barcelona, Any IV, Segona època, Núm. 10 (octubre 1962). A partir de la dècada de setenta, bastantes grupos nacionales empezaron a mostrar influencias del creador polaco, pues su concepto de teatro pobre, con una nueva propuesta de comunicación con el público y las escasas necesidades técnicas que requería, lo hacían propicio.

<sup>51</sup> Además de Liubimov, Jeanne Moreau, Vittorio Gassman, Darío Fo, Royal Shakespeare Company, Dramaten de Estocolmo, Comédie Française, Schubühne y otros más, principalmente después de 1975.

<sup>52</sup> CORNAGO BERNAL, Op. cit., 1999, p.16.

<sup>53</sup> RAGUÉ-ARIAS, Op. cit., 1996, p.17.

<sup>54</sup> CORNAGO BERNAL, Op. cit., 1999, p.32.

<sup>55</sup> Ibídem, p.32.

compromiso ético y político<sup>56</sup>. Es decir, la mayor parte del teatro que sobrevivió al régimen anterior evolucionó estéticamente, sin perder su carácter político. Cabe destacar, sin embargo, que algunos tienen una visión más crítica a ese respecto, como Francesc Foguet y Pep Martorell, que tildan esa posmodernidad de "camaleònica, amnèsica i desideologitzada, més enderiada en les formes innòcues i en l'ambició de l'èxit que no pas en els continguts més revulsius"<sup>57</sup>.

Una vez situado el punto en el que se hallaba la cultura española de la transición política, se verá a continuación que Catalunya tuvo una suerte distinta, en parte gracias al desarrollo de su teatro independiente y de los logros de la prodigiosa década de los setenta, una década de gran actividad y creatividad, de un confluir de estéticas y esfuerzos. Aquí, a partir de la comprensión de la compleja situación del panorama teatral catalán en el tardofranquismo, se busca contextualizar la iniciativa pionera del Teatre Lliure. Cabe destacar que a pesar de la magnitud de los acontecimientos que se vivieron en esos años, ese proceso de reconstrucción o –mejor dicho– de nueva construcción de la cultura y, en concreto, del arte escénico todavía no ha sido sistematizado, quedando mucho por investigar y analizar. Quizás debido a la proximidad temporal y a la falta de perspectiva histórica, esta parte de la historia cultural y del teatro contemporáneo en España ha sido poco estudiada por creadores, historiadores y teóricos, generando mayor interés sólo en la última década, y sobre todo en Catalunya<sup>58</sup>. Como destaca César Oliva, escribir acerca de la historia reciente de España y de los fenómenos escénico-teatrales desarrollados en Catalunya es una

empresa difícil y arriesgada, no sólo por las contingencias propias de todo análisis de un fenómeno histórico en pleno desarrollo, problemáticamente abierto y de curso incierto, sino por las dificultades inherentes a la interpretación fenomenológica de la transición de la España postfranquista a la España democrática, en la que memorias y desmemorias contradictorias y en tensión se enfrentan y se solapan<sup>59</sup>.

### 2.3. El teatro independiente<sup>60</sup> catalán

Ciutadans de Catalunya, ja sóc aquí!  
Josep Tarradellas<sup>61</sup>.

La transición democrática en Catalunya estuvo marcada por una serie de idiosincrasias. Casi cuatro décadas de periodo dictatorial, especialmente duro con el país<sup>62</sup>, conformaron uno de los periodos

<sup>56</sup> FLOECK, Wilfried. El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad. p.47-67. En: *Revista Iberoamericana*. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. nº 14. Berlin: Instituto Ibero-Americano de Berlín, el Instituto de Estudios Iberoamericanos de Hamburgo y la Editorial Iberoamericana/Vervuert, 2004. Disponible en: <<http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/14-floeck.pdf>>. Consultado en: Abril 2013.

<sup>57</sup> FOGUET, MARTORELL, Op. cit., 2006, p.12.

<sup>58</sup> CORNAGO BERNAL, Op. cit., 1999, p.14-15.

<sup>59</sup> OLIVA, Op. cit., 2004, p.10. Si el autor ya destaca esa dificultad, investigar y analizar acerca de esos hechos desde un lugar de enunciación externo –como extranjera y que no vivió esos años– tiene su complejidad añadida.

<sup>60</sup> Utilizaremos preferentemente el término "teatro independiente", aunque muchas veces es conocido como "experimental" o "alternativo".

<sup>61</sup> Frase pronunciada por Josep Tarradellas el 23 de octubre de 1977 desde el balcón del Palacio de la Generalidad, en la plaza de Sant Jaume de Barcelona y que bien podría hacer referencia a la llegada de la democracia a Catalunya.

<sup>62</sup> Los primeros veinte años del régimen franquista se caracterizaron por la represión hacia los derrotados. Esta situación se manifestó con el asesinato de 3.585 personas entre 1939 y 1953, los millares de encarcelamientos o

más oscuros de su historia, cuando se perdieron muchos de los avances conseguidos durante la Segunda República. Si Catalunya fue el blanco de ataques desde diferentes ámbitos que buscaban su sumisión al dictador, ya en los años cincuenta el país dio las primeras muestras de una sociedad organizada y disconforme con el régimen<sup>63</sup>. En la década siguiente ya se vería cómo surgía una resistencia desde las artes, en especial desde el teatro. En los setenta, paulatinamente serían devueltas la dignidad de ciudadanos, las libertades civiles y los derechos fundamentales democráticos, aunque a la vez se alumbraron prejuicios, se produjeron frustraciones agravios y absurdos<sup>64</sup>. Con la muerte de Franco, Catalunya tuvo que reconstruirse –y reinventarse. El 23 de octubre 1977, el presidente del gobierno Adolfo Suárez reconoció la legitimidad del cargo que ostentaba Josep Tarradellas<sup>65</sup> en el exilio, nombrándole “presidente del gobierno preautonómico de coalición” –es decir, presidente de la Generalitat de Catalunya. En ese mismo año se establecieron nuevas condiciones cuanto a la política cultural y teatral, contemplando la construcción y reforma de espacios –entendidos como equipamientos públicos–, según las necesidades y prioridades locales<sup>66</sup>.

La convulsa década de los setenta fue clave para prefigurar las grandezas y las miserias del proceso histórico que ha conducido el país hasta la actualidad<sup>67</sup>. En muy pocos años se produjeron cambios notables, en una década que empieza con ejecuciones y acaba con una Constitución pactada que da paso a un funcionamiento formalmente democrático. En una década en la que el presidente de gobierno era asesinado en un atentado terrorista<sup>68</sup>, en la que dos años después moría el dictador que llevaba más de treinta años en el poder, en la que dos días después y por indicación del régimen anterior se restauraba una monarquía derrocada por más de cuarenta años por dos repúblicas y una dictadura militar, el futuro de España –y aún más de Catalunya– era, como mínimo, incierto: “tot respiraba un aire provisor, que les circumstàncies feien inevitables”<sup>69</sup>. Se vivió a la vez la incertidumbre, la inquietud social y la esperanza de cambio. Por suerte –o gracias a la coyuntura del momento– Catalunya supo sacar brío de las incertidumbres y hacer de la década convulsiva, la década prodigiosa. Un periodo con esas singularidades acabó reflejándose en el teatro, donde todo estaba

---

condenas a trabajos forzados, la depuración de funcionarios, la persecución de la lengua catalana, la eliminación de todas las instituciones políticas y culturales catalanas, entre otros.

<sup>63</sup> Por ejemplo se realizó una asamblea ilegal en la Universidad de Barcelona contra el Sindicato Estudiantil Universitario (SEDE), controlado por el régimen. En ese periodo también aparecieron las organizaciones antifranquistas Asociación Democrática Popular de Catalunya, representante del nuevo socialismo y que se convertiría en el Front Obrer de Catalunya, y el CC (Crist-Catalunya, posteriormente Comunitat Catalana).

<sup>64</sup> GRAELLS, Jordi-Guillem; HORMIGÓN, Juan Antonio (eds.) *Fabià Puigserver: hombre de teatro* – escritos de Fabià Puigserver. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1993. Serie Teoría y Práctica del Teatro, nº.6. p.42.

<sup>65</sup> Tras la aprobación del nuevo Estatuto Nacional de Catalunya, en 1979, y de la celebración de las primeras elecciones autonómicas, Tarradellas se retiró de la vida política.

<sup>66</sup> RAMON GRAELLS, Antoni; ALOY, Guillem; ALCÁZAR, Iván (Observatori de Teatres en Risc). Dossier: L'escena catalana: balanç d'una dècada (2000-2010). Apunts entorn l'arquitectura teatral a Catalunya: 2000-2010. p.115-125. En: *Estudis Escènics*-Quaderns de l'Institut del Teatre, n.38. Barcelona: Diputació de Barcelona-Institut del Teatre, 2011. p.115.

<sup>67</sup> CODA. Massa preguntes sense resposta. p.199-228. En: FOGUET, SANTAMARIA, Op. cit., 2010, p.227.

<sup>68</sup> El 20 de diciembre de 1973 un atentado de ETA asesinaba a Luís Carrero Blanco.

<sup>69</sup> BENACH, Joan-Anton. L'hora bona de l'activisme sectorial. p.17-37. En: FOGUET; SANTAMARIA, Op. cit., 2010, p.20.

por hacer y había ansia por empezar a reconstruirlo<sup>70</sup>. La reconstrucción de un teatro nacional tenía que ver con la construcción de la cultura y con la autoestima del país.

Pensar la década de los setenta y la transición democrática española es un ejercicio crítico necesario, sobre todo en el ámbito de la cultura, de las artes y del teatro. Antes de entrar a examinar el Teatre Lliure, es importante entender las circunstancias políticas y socioculturales que antecedieron e influyeron en su creación. Hoy, desde la distancia de casi cuatro décadas desde el fin del régimen franquista, es el momento de revisar y valorar críticamente el papel que jugaron las artes del espectáculo en la sociedad catalana contemporánea desde un punto de vista político y social, pero también desde las formas artísticas, de la estética y de sus espacios<sup>71</sup>. Más específicamente, cabe reflexionar acerca de la importancia de las aportaciones teatrales de los años sesenta-setenta, sus logros y la vigencia de sus propuestas en la actualidad<sup>72</sup>.

En ese momento histórico, la efervescencia ideológica y los síntomas sociales de cambio eran ya inevitables, lo que produjo un significativo fenómeno cultural e intelectual, destacado en el campo de las artes escénicas: teatro y sociedad anduvieron conectados. En Catalunya, muchas iniciativas se desplegaron en muy pocos años, a menudo dando continuidad a líneas de reflexión y trabajo teórico de claro compromiso político y social iniciados en los sesenta y que aún repercuten en la situación actual del arte teatral. La reconstitución del frente independiente, que comenzaba a buscar salidas profesionales e intentaba asaltar los circuitos comerciales, recuperando un público que había abandonado el teatro. La creación o consolidación de nuevas compañías o grupos con su estética propia, y que con el tiempo se han convertido en la marca más visible de la escena catalana. La apertura de nuevas salas y espacios para dar cobijo a las nuevas propuestas, y la emergencia de un nuevo contingente de dramaturgos con un teatro comprometido, más adecuado a las pulsaciones del momento<sup>73</sup> fueron algunos de los hechos más importantes. Así, sobre todo de los setenta en adelante, hubo un importante cambio de paradigma estético e ideológico, que marcó el teatro independiente hasta la institucionalización de la escena catalana y la creación de un mercado teatral<sup>74</sup>.

El teatro independiente catalán surgió de manera clandestina durante los últimos años del franquismo con el objetivo de luchar por la recuperación de la libertad y legitimidad perdidas y por la renovación de la escena, reivindicando nuevas formas de producción y de explotación teatral, nuevas investigaciones y lenguajes escénicos, etc. También aspiraba a la normalización –con la mirada siempre puesta en las tendencias teatrales europeas– es decir, a la estabilidad, continuidad y profesionalización. La creación de infraestructuras y la búsqueda de institucionalización formaban

---

<sup>70</sup> BARTOMEUS, La década prodigiosa. En: FOGUET; SANTAMARIA. Op. cit., 2010, p.91.

<sup>71</sup> Como explica Carles Batlle i Jordà, "la idea de revisión es interesante porque si bien concede la oportunidad del reencuentro y la actualización no garante necesariamente una evaluación o un juicio favorables". BATLLE I JORDÀ, Carles. Drama català contemporani: entre el desert i la terra promesa. p.75-102. En: FOGUET, MARTORELL, Op. cit., p.78.

<sup>72</sup> BARTOMEUS, La década prodigiosa. En: FOGUET; SANTAMARIA, Op. cit., 2010, p.175.

<sup>73</sup> CODA, Massa preguntes sense resposta. En: Ibídem, p.227.

<sup>74</sup> FOGUET; MARTORELL. Presentació. Canvi de paradigma. p.9-21. En: FOGUET; MARTORELL, Op. cit., 2006, p.12-13.

parte de los esfuerzos para intentar construir las bases del tejido teatral que se buscaba y se necesitaba<sup>75</sup>. La precariedad era soportable en la medida en que se consideraba transitoria, una manera de hacer camino entre la reorganización integral del teatro catalán<sup>76</sup>. Eran tiempos de voluntarismo y pura militancia, pero el compromiso con la sociedad era su marca indeleble, como se verá en el trabajo de Fabià Puigserver y del Teatre Lliure. Sharon Feldman destaca que todo ese proceso fue “compleix i polèmic, no exempt d’excessos melodramàtics tant a dalt com a fora de l’escenari”<sup>77</sup>.

La singularidad y las conquistas de la década de setenta se asientan sobre las bases creadas en los años sesenta, cuando la escena catalana entró en ebullición con la proliferación de nuevas propuestas, en paralelo a lo que las neovanguardias teatrales estaban desarrollando en el resto del mundo occidental. Es indudable que los aspectos políticos y sociales de la dictadura militar, señalados anteriormente, tuvieron un peso determinante en la cultura y teatro de la época. También es incontestable que las expresiones artísticas más singulares debían ponerse al servicio de la lucha contra la injusticia social y la defensa de las libertades, ya fuese como protesta, crítica y/o concienciación social, esta última como en el caso del Teatre Lliure.

Gracias al progreso educativo y al avance de los medios de comunicación de masas, las inquietudes sociales e intelectuales fueron ganando terreno en los sesenta<sup>78</sup>. En el panorama de gran eclecticismo en Catalunya empezaron a proliferar escuelas de teatro, que les dieron a sus alumnos la formación artística y política para llevar adelante la revolución teatral, cuando las condiciones sociopolíticas lo permitieron. Surgieron grupos y compañías de teatro, nuevos dramaturgos, al mismo tiempo en que espacios de creación y representación fueron impulsados por las nuevas generaciones.

Los antecedentes de mayor envergadura de esa época en el ámbito de la formación teatral fueron la Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), fundada en 1955 por Ferran Soldevila, Lluís Orduña, Pau Garsaball y Frederic Roda, y la Escola d’Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), fundada en 1960 por un importante grupo de la cultura escénica<sup>79</sup> y dirigida por Ricard Salvat. La ADB fue un primer intento de un teatro nacional catalán. Funcionaba como una compañía independiente de intelectuales, una especie de grupo *amateur*. Además de tener autores internacionales del momento en su repertorio, de forma precaria, buscaban fomentar un teatro nacional y promover los nuevos autores teatrales catalanes. Funcionaban con permiso de las autoridades para una única representación. En su seno se fundó la compañía *Els Joglars* en 1962. El año siguiente la agrupación se disolvía, pero su herencia sería recogida por la EADAG.

---

<sup>75</sup> BROCH, *Memòria d’un espectador: reflexions des del Canigó*. En: FOGUET; SANTAMARIA, Op. cit., 2010, p.113.

<sup>76</sup> SANTAMARIA, Núria. Buscant la pedra filosofal: entre la institucionalització i el mercat teatrals. p.23-46. En: FOGUET; MARTORELL, Op. cit., 2006, p.28.

<sup>77</sup> FELDMAN, Op. cit., 2011, p.11.

<sup>78</sup> Los últimos años del franquismo ya revelaban el surgimiento de movimientos de masas de una nueva generación formada por universitarios, jóvenes profesionales, clase obrera y parte del sector de la iglesia católica en oposición al régimen vigente: estallaron huelgas obreras y protestas estudiantiles.

<sup>79</sup> Grupo que incluía nombres como Maria Aurèlia Capmany, Carme Serrallonga, Albert Ràfols Casamada, Maria Girona, Joan Brossa, Alexandre Cirici Pellicer, Manuel Valls y Joan Obiols.

En esa época, muchas agrupaciones –como la Escola d’Art Dramàtic Adrià Gual– adoptaron una nomenclatura pedagógica. Esas “escuelas” buscaban formar una nueva generación, preparándola para el futuro y asegurando “la continuidad de asociaciones teatrales que deseaban ir más allá de un voluntarismo coyuntural”<sup>80</sup>, a través de su profesionalización. La EADAG supuso un paso definitivo en la renovación de los planteamientos teatrales del momento, en un claro contrapunto a la formación del desfasado Institut del Teatre de la época. Lejos del eclecticismo de la ADB, la EADAG estableció las bases de un teatro realista, de repertorio, asentado en el teatro de Brecht, comprometido con la cultura y el teatro catalán. Al principio disponía del espacio de la Cúpula del Coliseum, cedido por el Foment de les Arts i del Disseny (FAD). A partir de 1966 se instaló de alquiler en el Romea y nació la compañía EADAG, estrenando durante tres temporadas seguidas. El hecho significó un gran logro, pues rompía con los parámetros dentro de los que se movían los “independientes” –la dinámica de la “sesión única”, la marginalidad, las funciones inmersas a menudo en una atmósfera semiclandestina que desvirtuaba su mismo objetivo<sup>81</sup>–, además de renovar el nivel de la programación allí ofrecida. Como recuerda Joan-Anton Benach, se dirigía al catalanismo militante y culto, al público informado y exigente, al joven universitario que había frecuentado la Cúpula del Coliseum. Después de su importante labor en los años sesenta, en 1974 la EADAG cerró por motivos económicos y la falta de un local para sus actividades. Su legado consistió en haber sido el principal centro de aprendizaje de toda una generación –aquí incluidos muchos de los fundadores del Teatre Lliure, como Fabià Puigserver<sup>82</sup>– y lugar de encuentro y acción de aires renovadores del teatro y de la escena catalana contemporánea<sup>83</sup>, favoreciendo así la aparición de grupos de teatro independiente<sup>84</sup>.

Otros importantes centros de formación y producción de espectáculos innovadores fueron el Grup d’Estudis Teatral d’Horta (GETH), creado en 1964 por Josep Montanyès, formado en la EADAG. En 1967, el mismo Montanyès, junto con Albert Boadella, fundó el Estudi Nous, donde ensayaron tanto Comediants como Els Joglars, que tendrían allí su sede. También se destacó la tradicional Escola de Teatre de l’Orfeó de Sants.

Aun en la década de los sesenta se destaca el primer intento del teatro independiente de crear un marco de “normalización”, la operación bautizada *Off-Barcelona*<sup>85</sup>. La expresión hacía referencia a una automarginación y transgresión, contraria a los intereses del *establishment*. Entre 1967-1968, se llevaron a cabo unos ciclos teatrales en el Casino l’Aliança del Poblenou por siete grupos independientes. Esa propuesta colectiva de crear un circuito estable de planteamientos más arriesgados –desde un punto de vista estético y social– que el teatro profesional convencional, por ser

<sup>80</sup> BENACH, L’hora bona de l’activisme sectorial. En: FOGUET; SANTAMARIA, Op. cit., 2010, p.20.

<sup>81</sup> Ibídem, p.22.

<sup>82</sup> Recién llegado de Polonia, Fabià Puigserver ingresó en la EADAG en 1961, donde permaneció por tres años.

<sup>83</sup> Desde la perspectiva de la escena, fue a partir de la preferencia por montajes de autores coetáneos como Joan Brossa, Manuel de Pedrolo o Eugène Ionesco que se dio la toma de conciencia de la insuficiencia del telón pintado como respuesta a las nuevas dramaturgias. Puigserver empezaría a experimentar ocasionalmente con propuestas más arriesgadas, en las que se impuso la realidad tridimensional.

<sup>84</sup> BROCH, Memòria d’un espectador: reflexions des del Canigó. En: FOGUET; SANTAMARIA, Op. cit., 2010, p.113.

<sup>85</sup> FÀBREGAS, Xavier. *De l’off Barcelona a l’acció comarcal: dos anys de teatre català: 1967-1968*. Barcelona: Institut del Teatre: Edicions 62, 1976. Monografías de Teatre, n.6.

un intento prematuro y debido a sus incongruencias y dificultades varias, sobre todo económicas, acabó fracasando<sup>86</sup>. Pese a ello, fue un paso hacia la renovación teatral que se estaba gestando<sup>87</sup>, en paralelo y en consonancia con los sucesos de la primavera de '68 en Francia.

Inaugurando los setenta, el Institut del Teatre de Barcelona pasó por un importante replanteamiento de sus objetivos al nombrar, en 1970, a Hermann Bonnín como director de la escuela y Frederic Roda (de la ADB) como subdirector, y al pasar a contar con la colaboración de nombres provenientes del teatro independiente. Fabià Puigserver e Iago Pericot son ejemplos de esos profesionales que se unieron a la plantilla de profesores, renovando la enseñanza de la escenografía<sup>88</sup>.

### 2.3.1. Lengua y teatro

La cuestión lingüística es una de las características más importantes del teatro catalán, tanto del independiente de la década de setenta como del teatro actual. En los años de la dictadura, de la represión y de la censura, el teatro en castellano debilitó significativamente la escena profesional catalana, transformándola ya en los años cincuenta en algo lamentable, "estèticament antiquat i sumament ensopit"<sup>89</sup>.

Sobre todo en la época, pero aún hoy, el uso de la lengua catalana en escena se ha convertido en una cuestión política, mucho más que lingüística: la escritura de una obra o incluso la puesta en escena de un texto traducido al catalán conlleva una identidad cultural propia, en la que adquiere otra connotación política. En el marco de la lucha del teatro independiente catalán, la lengua fue un importante elemento de su carga reivindicativa, contundente y subversiva<sup>90</sup>. En Catalunya, el tema lingüístico y de la libertad de expresión se unió inexorablemente a la cuestión de la afirmación de su identidad nacional<sup>91</sup>. En oposición al teatro comercial, el independiente surgió como un instrumento de lucha que incluía la recuperación de la lengua y de la identidad cultural<sup>92</sup>.

La prohibición de ciertas temáticas y del uso de la lengua catalana<sup>93</sup> –ya fuese de creación o traducción– se convirtió en el muelle propulsor de un nuevo teatro nacional. Como alternativa,

---

<sup>86</sup> Cabe recordar que en esos últimos años de la década de los sesenta se vivía "la resaca del temor institucional provocado por los sucesos acaecidos en la primavera del 68", en Francia. En 1969 y 1970 hubo periodos de proclamación de "estado de excepción" en todo el territorio español, cuando muchos del mundo del teatro, como Juan Antonio Hormigón, fueron arrestados y encarcelados. HORMIGÓN, Juan Antonio. Fabià/ Proemio. p.21-55. En: GRAELLS; HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.23.

<sup>87</sup> BENACH, L' hora bona de l'activisme sectorial. En: FOGUET; SANTAMARIA, Op. cit., 2010, p.22.

<sup>88</sup> Así, en los años setenta fueron construidas las bases de lo que sería hoy el Institut del Teatre: el primer centro pedagógico del país con importancia y reconocimiento internacional. BROCH, Memòria d'un espectador: reflexions des del Canigó. En: FOGUET; SANTAMARIA, Op. cit., 2010, p.113.

<sup>89</sup> Enric Gallén citado en: FELDMAN, Op. cit., 2011, p.50.

<sup>90</sup> BARTOMEUS, La década prodigiosa. En: FOGUET; SANTAMARIA, Op. cit., 2010, p.84.

<sup>91</sup> FELDMAN, Op. cit., 2011, p.52.

<sup>92</sup> RAGUÉ-ARIAS, Op. cit., 1996, p.49.

<sup>93</sup> "Es un fenómeno que parece originarse en la especificidad que confieren las lenguas minoritarias en nuestro país en los años sesenta y en la situación que, como es sabido, confiere siempre la geografía de la periferia". Ibídem, p.88.

quedaban los entornos no profesionales, donde se podía explorar formas de representación experimentales, con una censura menos estricta. Como observa Sharon G. Feldman, ciertas prohibiciones y restricciones ejercieron un papel “positivo” en la difusión de obras y montajes por todo el territorio catalán, estimulando aun la creación de grupos independientes itinerantes<sup>94</sup>. Como ocurre muchas veces, la gran paradoja es que los intentos de control estatal y las circunstancias sociopolíticas de los años sesenta-setenta hayan sido propulsoras de la innovación estética, de la profesionalización y de la internacionalización de la escena catalana<sup>95</sup>. Dónde faltan los medios, el ingenio se desarrolla: para eludir la censura, la “gran jugada” fue la creación de un teatro de protesta silencioso, tan poderoso como la palabra pronunciada.

Per al teatre independent, en realitat, la comunicació no verbal es va convertir en una afirmació implícita de la identitat cultural catalana, atès que significava un rebuig a cedir a l'autoritat omnipotent de l'idioma espanyol. Fer-ho implicaria acceptar el discurs de l'opressió. Si no podies parlar el teu propi idioma, millor no dir res<sup>96</sup>.

Esa corriente iniciada por *Els Joglars* y *Comediants* y que utilizaba el mimo y la pantomima como base, tenía aun como objetivos la protesta contra el anclaje de la cultura teatral en textos dramáticos y en espacios convencionales, la denuncia social o la burla contra costumbres sociales, personajes coetáneos o instituciones. “El teatre va utilitzar la paràbola i la paròdia, tant textual com visual, com a eines dramàtiques, així com formes no textuais del discurs teatral com el mim”<sup>97</sup>. En esa época, el mimo proporcionaba una mayor complicidad con el público a partir de un nuevo argot lleno de acción y movimiento, con “dobles y triples sentidos”<sup>98</sup>.

Ese nuevo lenguaje de creación gestual y de imagen desarrollado dentro del movimiento del teatro experimental “independiente” quedó conocido como “teatro visual” o “teatro de imagen”<sup>99</sup> –reflejo de su identificación con la propia cultura contemporánea. En la adopción de nuevos lenguajes, fenómenos culturales de carácter popular, ya fueran de naturaleza escénica o estética, fueron tomados como modelos. Se destacaron las revistas musicales, el cabaret, el circo, los cómics y la televisión, o aun, la verbena de Sant Joan, la fiesta o el carnaval, siempre marcados por un fuerte

---

<sup>94</sup> La ley del Ministerio de Información y Turismo regulaba las actividades teatrales no comerciales. Según ella, el teatro callejero estaba estrictamente prohibido, como también más de dos representaciones de cualquier obra en una misma ciudad. “Però en comptes de limitar el teatre radical, la llei va obligar els grups a viatjar arreu del territori en velles furgonetes i a fer representacions tots els municipis de la província. Per tant, els censors van ser en darrera instància responsables d'establir tota una xarxa de comunicacions regional que va incorporar instituts, les universitats i les parròquies. Sense voler-ho, va ajudar a fomentar activitats teatrals a Bilbao, San Sebastián, Sevilla i Santander, ciutats que abans no havien tingut una oferta teatral seriosa”. Eugene van Erven (VAN ERVEN, Eugene. *Community Theatre: Global Perspectives*. New York: Routledge, 2001. p.146-147) citado en: FELDMAN, Op. cit., 2011, p.50.

<sup>95</sup> Ibídem, p.52-53.

<sup>96</sup> Ibídem, p.52.

<sup>97</sup> *Performance Groups in Contemporary Spanish Theatre*. Citado en: Ibídem, p.51-52.

<sup>98</sup> SAUMELL, Mercè. El mim a Catalunya: una escola pròpia? p.357-366. En: AAVV, Op. cit., 2005, p.359.

<sup>99</sup> “El imaginario y el vocabulario visual de La Fura y Els Comediants ha confundido a críticos internacionales, quienes carecen del código necesario para leer las referencias culturales específicas y, al mismo tiempo, al desplazarlos dentro de la tradición modernista o surrealista del arte visual, les han clasificado como un otro exótico -‘we have to expect something a little bit different from the country that brought us Gaudí, Dalí and Miró’”. DELGADO, Maria M. El “performance” catalán, turismo cultural y La Cubana, p.325-353. En: AAVV, Op. cit., 2005, p.347.



tono lúdico<sup>100</sup>.

Ese teatro nacional imaginativo y de gran vitalidad tenía aun otras características, tales como la incorporación de ideas extraídas de los modelos artísticos de otros países. Al dar la espalda al teatro comercial español y a Madrid como “centre simbòlic de la cultura castellana dominant i del regim franquista”<sup>101</sup>, dejaron de mirar hacia dentro del Estado español y pusieron la mirada en la *avant-garde* europea, en lo que se hacía fuera, sobre todo en Francia<sup>102</sup>, pero también en los Estados Unidos, tomando como referencia el trabajo de grupos como San Francisco Mime Troupe, *Bread and Puppet, Living Theatre, Théâtre du Soleil*, y de directores como Brook y Grotowski.

La renovación escénica catalana vino también de la mano de un nuevo modelo de teatro, interactivo e interdisciplinario, en consonancia con movimientos de exaltación del cuerpo, del nudismo, con una cierta estética *naïf*, de manera distinta pero vinculada al movimiento *hippie* norteamericano, al minimalismo y al anticonsumismo<sup>103</sup>. Así, otra huella identificativa de ese teatro era su carácter sincrético, que podía ofrecer pantomima, clown, manipulación de marionetas y objetos, música, etc., contrastando con la unidad estilística del teatro comercial de la época. El mimo representaba un campo de experimentación escénica, una oportunidad de atreverse con nuevas estéticas y de ensanchar fronteras<sup>104</sup>. Además, ese teatro independiente reclamaba la libertad de creación y de exhibición, se diferenciaba del comercial y se convertía en “alternativo” a partir de hechos irreverentes, colectivos, improvisados, espontáneos<sup>105</sup>.

Al prescindir de la palabra<sup>106</sup>, ese nuevo teatro promovió aun una revolución en la praxis teatral catalana con su proceso de comunicación-recepción con el público, mediado por una nueva fenomenología del espacio –relación entre espacio físico y realidades invisibles, subjetivas y psíquicas<sup>107</sup>– que reforzaba la expresión a través de otros elementos del lenguaje escénico. Ese teatro rompía con el escenario a la italiana y con la cuarta pared, utilizando muchas veces la calle y los espacios públicos<sup>108</sup>. Rompía por primera vez con la pasividad del espectador, envolviéndolo en la acción del espectáculo. Se evidenciaba la importancia del espacio y de los cuerpos en escena, el encuentro con el otro, la proximidad y el contacto físico entre los actores y el público. Albert Boadella definió ese teatro catalán como el que ha viajado a través de naciones y culturas, apropiándose y

---

<sup>100</sup> CORNAGO BERNAL, Op. cit., 1999, p.31.

<sup>101</sup> FELDMAN, Op. cit., 2011, p.52.

<sup>102</sup> En el caso específico del mimo, se destacaron los trabajos de Jacques Lecoq y de Marcel Marceau, en Francia. París se tornó modelo cultural y centro de referencia para el crecimiento profesional, donde se formaron Anton Font, Albert Boadella y Albert Vidal.

<sup>103</sup> Sin embargo, después de 1970, el mimo se diversificó y aparecieron propuestas de estéticas surrealistas o abstractas. SAUMELL, El mim a Catalunya: una escola pròpia? En: AAVV, Op. cit., 2005, p.358.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p.359.

<sup>105</sup> SAUMELL, Els grups o l'altre teatre català. En: FOGUET; MARTORELL, Op. cit., 2006, p.106-107.

<sup>106</sup> Totalmente o casi, pues si en un principio grupos como Els Joglars y Comediants no utilizaban nunca la palabra, con el paso de los años –y con la apertura política– pasaron a adoptar también el lenguaje oral, textual.

<sup>107</sup> FELDMAN, Op. cit., 2011, p.15

<sup>108</sup> Además de ser un género, un estilo y una estética que eligen muchos grupos, la especificidad callejera es también una opción política que cuenta con un componente económico importante: no necesita la infraestructura del teatro convencional.

recreando espacios locales, a menudo representando una consecuente reestructuración de significados que se aleja de lo específico y va hacia lo universal o lo general<sup>109</sup>.

Por tanto, uno de los factores más importantes de esa renovación escénica catalana ocurrida en las décadas de sesenta-setenta fue el nacimiento de nuevos grupos y compañías teatrales. Esos grupos "reflejan nuestra cultura actual mediática, en que la palabra queda amalgamada con otros elementos escénicos, como el cuerpo, la acción y la tecnología en un juego plural de contrastes"<sup>110</sup>. Según Mercè Saumell, al mismo tiempo en que partían de la creación colectiva –con un modelo de trabajo en equipo y de autogestión–, en su estructura se destacaba la figura del dramaturg/director –mirando el ejemplo de Strehler, Ronconi, Brook, Barba o Planchon–, que generaba situaciones pensadas para actores en concreto, ideas iniciales que iban siendo reelaboradas durante los ensayos, con un carácter procesual y democrático<sup>111</sup>. La profesionalización de esos grupos garantizó la continuidad del teatro independiente cuando su principal razón de ser desapareció.

*Els Joglars*<sup>112</sup> fue creado en 1962 en la Asociación Dramática de Barcelona (ADB) por Albert Boadella, Antoni Font y Carlota Soldevila. Sin embargo, la actividad del teatro independiente catalán aumentó significativamente cuando nacieron otros grupos y compañías, mitificando fórmulas escénicas que, más allá de la excelente inventiva que ofrecían, eran signos de nuevos tiempos. Surgieron: *Comediants*<sup>113</sup>, con Joan Font, en Canet de Mar (1971), *El Globus*, con Pau Monterde, en Terrassa (1972), *Dagoll-Dagom*<sup>114</sup> (1974), *Teatre de l'Escorpí*, con Josep Montanyès, Guillem-Jordi Graells y Fabià Puigserver (1975), *Teatre Lliure*, con Puigserver y Lluís Pasqual (1976), *El Talleret de Salt*, en Girona (1977), *El Teatro Fronterizo*, de José Sanchis Sinisterra (1977), *GAT Grup d'Acció Teatral*, en Hospitalet de Llobregat (1978), *Sèmola Teatre*, en Vic (1978), *La Fura dels Baus*<sup>115</sup>, en Moià (1979), *El*

---

<sup>109</sup> Albert Boadella citado en: DELGADO, María M. El "performance" catalán, turismo cultural y La Cubana. p.325-353. En: AAVV, Op. cit., 2005, p.328. La Fura dels Baus, Els Joglars y Comediants, por ejemplo, hacen referencia a la cultura Mediterránea y evocan Catalunya a varios niveles. FELDMAN, Op. cit., 2011, p.42.

<sup>110</sup> SAUMELL, Els grups o l'altre teatre català. En: FOGUET; MARTORELL, Op. cit., 2006, p.112.

<sup>111</sup> Ibídem, p.106-107.

<sup>112</sup> Un grupo cohesionado con una actitud política progresista, que reivindica la catalanidad a partir de la pantomima, con un importante trabajo espacial, oponiéndose a la estética y escenografía tradicional. Cf.: ABELLAN, Joan. *Els Joglars/Espais*. Barcelona. Institut del Teatre / Diputació de Barcelona, 2002.

<sup>113</sup> Reivindica el teatro como juego, toma como sustrato la fiesta tradicional catalana y construye el espectáculo a partir de elementos de comunicación con el público. Se caracteriza por un trabajo de máscaras, títeres, marionetas, pirotecnia, canciones populares, iconografía pagana y religiosa. En Comediants, "la calidad formal se mezcla con el deseo irremediable por parte del público de ver la llegada de algo nuevo y trasgresor, para inundar de luz y color los nuevos tiempos, y romper de una vez con el comedimiento y negritud de un pasado reciente". OLIVA, Op. cit., 2004, p.103.

<sup>114</sup> A medio camino entre el teatro literario y el trabajo de creación total, en su trabajo la música tiene presencia fundamental.

<sup>115</sup> Sus espectáculos están marcados por el impacto, la energía y la acción, por sus pirotecnias acrobáticas y su estética multimedia (importancia de la luz, imágenes virtuales y de la música rock). Con una estética urbana, establecen una relación con el público permeada por la angustia y la agresividad.

*Tricicle*<sup>116</sup> (1979), *La Cubana*<sup>117</sup>, con Jordi Milán y Vicky Plana, en Sitges (1980), *Zotal Teatre* (1981)<sup>118</sup>, entre tantos otros. Cornago Bernal observa:

Dentro de un panorama de continua experimentación con nuevos códigos de carácter popular, de ruptura de las tradicionales fronteras escénicas, así como de superación de las jerarquizaciones impuestas por modelos heredados, se evolucionó hacia un nuevo tipo de dramaturgia histórica, polifónica y fragmentaria, que nacía desde la investigación sobre nuevas formas de narración teatral que diesen respuesta a los interrogantes planteados por la teoría brechtiana: una escena popular concebida como divertimento de grandes públicos al mismo tiempo que potenciaba su carácter histórico, dialéctico, materialista y desalienante<sup>119</sup>.

Otro factor importante en el desarrollo del nuevo teatro catalán fue la emergencia de un nuevo contingente de dramaturgos comprometido con los mismos objetivos del teatro independiente. De esa nueva generación, nombres como Alexandre Ballester, Jordi Teixidor, Josep Maria Benet i Jornet, Jaume Melendres, José Sanchis Sinisterra se dieron a conocer al conquistar el premio Josep Maria de Sagarra (1963-1970), que se convirtió en el mejor instrumento de difusión de los nuevos autores catalanes.

La fundación de organizaciones y colectivos marcó la voluntad de profesionalización y normalización del hacer teatral catalán de la época. Ese proceso significó también la creación de plataformas profesionales con una considerable fuerza reivindicativa. En 1970, Ricard Salvat fue nombrado director del Teatro Nacional de Barcelona (TNB). Esa "institució estrambótica que tingué la seva primera seu al Teatre Calderón de la Ronda de Sant Antoni"<sup>120</sup>, desapareció en 1975: "parecía como si, ante los inminentes cambios sociales que se anunciaban, ningún político se atreviera a tomar una decisión más o menos concreta"<sup>121</sup>. En el mismo año se creó el Congrés de Cultura Catalana (CCC) como un conjunto de iniciativas y actos culturales en defensa y promoción de la cultura catalana, demostrando posibilidades de futuro. Aun en 1975 fue fundada la Assemblea d'Actors i Directors (AAD)<sup>122</sup>. En 1976, fueron creadas la Associació Professional d'Actors i Directors de Catalunya –que programó y autogestionó el Grec-76<sup>123</sup>– y, a partir de su escisión, la Assemblea de Treballadors de l'Espectacle

<sup>116</sup> Su teatro de mimo lúdico explora imaginativamente el potencial transformador de los objetos y las técnicas de clown.

<sup>117</sup> Se caracteriza por el trabajo colectivo y por el juego como expresión teatral. A partir de situaciones cotidianas, surge lo cómico, con una estética "cursi". También utilizan la transgresión espacial y la participación del público.

<sup>118</sup> No tenemos la pretensión de abarcar todos los grupos creados en el periodo en Catalunya, sino de trazar un panorama del tema. Se citan aun los grupos: Teatrí de Esparreguera, en el Baix Llobregat, La Gàbia de Vic, en Osona, Vol.Ras, La Farinera, Curial Teatre, Carles Santos i Teatre del Rebombori, La Claca, Teatre Metropolità, entre otros, además de la aportación singular de Albert Vidal.

<sup>119</sup> CORNAGO BERNAL, Op. cit., 1999, p.223.

<sup>120</sup> PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo. *TNB: historia d'una imposició*. Barcelona: Institut del Teatre, 1990. p.27.

<sup>121</sup> OLIVA, Op. cit., 2004, p.40.

<sup>122</sup> Se creó a partir de la unificación de los colectivos, con la intención de aglutinar a los miembros de la profesión teatral y de luchar conjuntamente. Los objetivos estaban muy politizados. La mayoría de los asamblearios venían del teatro independiente y querían hacer un teatro abierto y popular. En febrero de 1976, en su manifiesto de fundación (Per una alternativa a la situació del teatre a Catalunya) se concretaban reivindicaciones ambiciosas: la creación de un Teatro Municipal de Barcelona, de un Teatro de Catalunya y de una Ley del Teatro, además del cierre definitivo del Teatro Nacional de Barcelona (creado en 1968 por orden del Ministerio de Información y Turismo de Manuel Fraga) y de subvenciones pertinentes para alcanzar los objetivos fijados. Consiguieron la gestión del Grec de la temporada de verano de Barcelona de 1976, que todavía no era un "festival".

<sup>123</sup> BARTOMEUS, Antoni. *Grec-76: al servei del poble*. Introducció de Xavier Fàbregas. Barcelona: Avance, 1976.

(ADTE), que gestionaría el Saló Diana de Barcelona, además de la Associació de Teatre Independent Professional (ATIP). Entre 1978-1979 las asambleas y el Saló Diana se disolvieron<sup>124</sup>.

La búsqueda de nuevas formas de incidencia del teatro en relación con el público, unida a la escasez de locales, ha originado interesantes intentos de utilizar locales no teatrales, pero potencialmente cargados de connotaciones expresivas, espacios neutrales y diferentes según las diversas producciones de un mismo espectáculo<sup>125</sup>. Como antes del gobierno de Adolfo Suárez, estaban prohibidas las reuniones a partir de un limitado número de personas, muchos de los espacios teatrales se instalaron en lugares de encuentro del cotidiano. A falta de locales específicos, se habían habilitado espacios de todo tipo: desde universitarios hasta salones de actos, centros culturales, incluso parroquiales, y tabladillos al aire libre donde se desarrollaban los festivales.

Pionera en el fenómeno del teatro independiente, en Barcelona se abrieron nuevas salas y espacios alternativos alejados del circuito comercial, y caracterizados por la precariedad de medios, para acoger las nuevas propuestas. La construcción y reconstrucción de una infraestructura teatral se dio a través de la remodelación y recuperación de salas que se habían transformado en cines, así como espacios teatrales que habían caído en decadencia<sup>126</sup>. En Barcelona se destacaron especialmente el Teatre Capsa<sup>127</sup>, fundado en 1969, que enseguida se convirtió en un espacio de producción de obras a cargo de nuevos colectivos del teatro independiente, y la Sala Villarroel, inaugurada en 1972-1973. Poco tiempo después de su apertura, pasó a ser el espacio más importante de la ciudad. También teatros humildes en los barrios (ateneos, escuelas y parroquias) demostraron su capacidad para dar cobijo a la renovación escénica y a la nueva sociabilidad que militaba desde el teatro independiente<sup>128</sup>.

Desde el punto de vista de las producciones, éstas solían ser precarias, pues a menudo estaban amenazadas por los caprichos de la censura. Deberían ser económicas, fáciles de montar y desmontar, por si había que cerrar las puertas, cambiar de local, hacer giras con una furgoneta, etc. Además, era importante que pudiesen adaptarse a la precaria infraestructura técnica de los pequeños locales que acogían los grupos independientes. A estos motivos se añadía –en mayor o menor grado, según el caso– “un rebuig de les opcions il·lusionistes, sovint rutinàries i grandiloqüents”<sup>129</sup>.

La permeabilidad y el cruce de actividades de las compañías y directores proporcionados por los encuentros, festivales y muestras realizados en Catalunya en la década de los setenta, ayudaban a

<sup>124</sup> No tenemos la pretensión de citar todas las organizaciones y agrupaciones, hechos y acontecimientos del periodo, sino de trazar un panorama general del tema.

<sup>125</sup> BRAVO, Isidre. *L'Escenografia Catalana*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1986. p.280.

<sup>126</sup> FELDMAN, Op. cit., 2011, p.33.

<sup>127</sup> En pocos años, el Capsa ya había perdido su influencia y pasado a una programación comercial en castellano, cerrando en 1976. Se destacaron también el Romea, el Poliorama y el Saló Diana.

<sup>128</sup> RAMON GRAELLS, Antoni. Los teatros de los ateneos, renovación y sociabilidad. En: *Barcelona Metròpolis*. Revista de Información y Pensamiento Urbanos. Barcelona: Abril-junio 2011. Disponible en: <<http://w2.bcn.cat/bcnmetropolis/arxiu/es/page03d3.html?id=22&ui=515>>. Consultado en: Diciembre 2011. El Casino de l'Aliança del Poblenou (Grup de Teatre Independent y *Off Barcelona*), el Estudi Nou (del Centre d'Estudis d'Expressió), el Centre Parroquial d'Horta (Grup d'Estudis Teatral d'Horta) o l'Orfeo de Sants son sólo algunos ejemplos de abrigos del teatro independiente. No tenemos la pretensión de citar todos los espacios, salas y teatros barceloneses del periodo, sino de trazar un panorama de la situación y del tema.

<sup>129</sup> BRAVO, Op. cit., 1986, p.294.

dibujar la práctica escénica de la época<sup>130</sup>. Cuando España y Catalunya aún estaban en la sombra del aislamiento internacional, se abrieron nuevas posibilidades y se configuró un panorama de saludables préstamos, a través del intercambio de experiencias proporcionado por actuaciones internacionales<sup>131</sup>.

El auge del teatro de calle fue otro signo claro de la recuperación del espacio público en los primeros años de la democracia. Sin embargo, también en este ámbito los espectáculos que se presentaron en los festivales que se organizaron en numerosas ciudades de España, eran muy diversos. Así, cabía encontrar a seguidores de la línea popular iniciada por Comediants años atrás, herederos del tercer teatro impulsado por Eugenio Barba y el *Odin Teatret*, compañías formadas en las técnicas de circo y neo circo (...), espectáculos de contenido más político, al modo de los del *Bread and Puppet*, compañías de repertorio que incorporaban registros visuales y corporales (...), o actores formados en el mimo, las técnicas de clown y la acrobacia<sup>132</sup>.

Con la muerte de Franco y el subsecuente proceso de transición política hacia la democracia, el teatro independiente catalán entró en una crisis de identidad. Tras los años de marginalidad, la conquista de un público más amplio, la estabilización –normalización–, y la profesionalización de muchos de los grupos y compañías, llegaron a un punto muerto de su trayectoria cuando la principal razón de su lucha desapareció de la noche a la mañana, con un comunicado oficial. De otra parte, tras cuarenta años de censura, el escenario teatral “debía” enseñar, decir, ver y oír cosas hasta entonces calladas: la sociedad estaba ansiosa de cultura y teatro. La escena asumía nuevas funciones, además de las puramente estéticas: debía convertirse en fiel espejo de la inquietud social.

España “entraba en un período de transición política y desconcierto social que llevaría a la creación de una nueva infraestructura teatral sostenida por un estado democrático”<sup>133</sup>. Ciertas incongruencias también marcaron esos años, como reflejos de influencias directas del escenario político en el escenario teatral propiamente dicho<sup>134</sup>. En ese contexto, muchos representantes del teatro independiente entraron en una progresiva fase de disolución o simplemente renunciaron, mientras otros fueron obligados a replantear su existencia, tomando consciencia de su fuerza y del papel que

---

<sup>130</sup> Se citan: III Congreso de Nuevo Teatro, en Tarragona (1973), I Mostra de Teatre Independent, promovida por la Sala Villarroel (1975), y Grec-76<sup>130</sup>, en Barcelona (1976), Muestra Internacional de *Happenings*, en Granollers (1976), (Festival) Sitges Teatre Internacional, creado en 1969 y que fue dirigido por Ricard Salvat entre 1977-1986, I Festival Internacional de Mim, en Vilanova i la Geltrú (1978), Feria de Teatro de Calle de Tárrega, impulsada por Eugeni Nadal y Joan Font (1981). En el resto del Estado español también se organizaban otros festivales, como: Festival Internacional de Vitoria (desde 1975), la Muestra Internacional de Valladolid (desde 1979), o el Festival de Teatro de Calle de Madrid (desde 1981). No tenemos la pretensión de relacionar todos los eventos de intercambio, nacionales e internacionales, ocurridos durante el periodo, sino de trazar un panorama de la situación y del tema en Catalunya.

<sup>131</sup> Barcelona recibió: Teatro Nacional de Pantomima de Wroclaw (1970), La Mama (1974), la compañía francesa de Philippe Genty y la polaca de Tadeusz Kantor (1975), Magic Circus y el teatro de Augusto Boal (1976), Lindsay Kemp estrenando *Flowers, Living Theatre*, el TEC de Cali, A Comuna de Lisboa, el Teatro Experimental de Cali, con Enrique Buenaventura (1977). *Comediants* recibieron, en Canet de Mar, los grupos *Bread and Puppet* y *Odin Teatret* ese mismo año. No tenemos la pretensión de relacionar todos los grupos y compañías internacionales que se presentaron en Catalunya en el periodo, sino de trazar un panorama de la situación y del tema.

<sup>132</sup> SÁNCHEZ, Op. cit., 2006, p.6.

<sup>133</sup> CORNAGO BERNAL, Op. cit., 1999, p.20.

<sup>134</sup> “Los nuevos tiempos no presagiaban nada bueno para los que habían colaborado, directa o indirectamente, con los gobiernos de Franco, y quien más y quien menos empezaba a reclamar su cuota de participación en la oposición. De este hecho se derivarían las primeras incongruencias de la escena española de la transición. Algunos actores y directores que, sin haber mostrado adhesión alguna al viejo régimen, eran artistas-símbolo del teatro de años anteriores, sufrieron el desdén de la profesión (...). Por otra parte, directores y actores que apenas habían significado en el panorama de la escena nacional, por su afiliación más o menos rápida a un partido político de izquierdas, reclamaron enseguida el beneficio del contrato”. OLIVA, Op. cit., 2004, p.29.

jugarían, renaciendo a partir del establecimiento de nuevos objetivos, prioridades y estrategias para un futuro no lejano, evolucionaron hacia un sistema de producción profesional, ejerciendo una incidencia nada despreciable sobre el comercial. Ya los grupos nacidos después de 1975<sup>135</sup>, aunque en su mayoría no compartían la militancia política de sus predecesores, heredaron la estética y muchas características de los colectivos del teatro independiente<sup>136</sup>.

Así, se presentaron dos vías de evolución para el teatro catalán: una basada en lo gestual y la fiesta, y otra asentada en el texto y en la "*paraula*". Por un lado, las compañías que habían apostado por una dramaturgia no textual, por un teatro visual, corporal y de acción, encontraron el camino libre para su desarrollo en el mercado internacional –debido a su competitiva formación profesional y a la participación en festivales internacionales–, asegurando la continuidad entre el teatro independiente del periodo franquista y el teatro profesional de la era democrática<sup>137</sup>. Por otro, los grupos de teatro de repertorio, de dramaturgia textual, con énfasis en la comunicación verbal, tuvieron que reinventarse. Al contrario del teatro visual, que encontró proyección internacional, el teatro textual catalán se centró en su público específico, los catalanoparlantes<sup>138</sup>.

El caso más destacado es el Teatre Lliure, fundado justo en esa época, aunque recogiendo importantes experiencias anteriores del teatro independiente. Su fundación tuvo una importancia emblemática y una significativa recepción y repercusión, reflejos de ese salto a la madurez teatral catalana.

El Teatre Lliure recogía lo mejor de todo, lo que en tiempos de indigencia había podido construir la EADAG, por un lado, y el teatro independiente, por otro. Era un punto de llegada y, al mismo tiempo, un punto de salida. Un antes y un después. Un primer objetivo y un primer resultado. Un balance posible para los años setenta. Un balance de fin adonde podía llegar la profesión con un pleno dominio del lenguaje teatral<sup>139</sup>.

En ese contexto, es importante entender la inserción del Teatre Lliure en la red de espacios teatrales creada o recreada en Catalunya a partir del fin del régimen dictatorial, como base para la comprensión de su papel en el contexto de la arquitectura teatral contemporánea catalana –española y europea. El cuadro panorámico que se presenta a continuación se limita a Barcelona, no sólo porque en sus primeros años –y décadas– las operaciones institucionales se restringieron en gran medida a ella, sino porque se refiere al contexto inmediato y del Teatre Lliure.

---

<sup>135</sup> De los grupos y teatros estables creados en ese momento, muy pocos se mantuvieron durante bastante tiempo, como el Teatre Lliure.

<sup>136</sup> SAUMELL, Mercè. *El teatro contemporáneo*. Barcelona: Editorial UOC, 2007. p.30.

<sup>137</sup> SÁNCHEZ, Op. cit., 2006, p.30. SAUMELL, Els grups de teatre a Catalunya. En: FOGUET; SANTAMARIA, Op. cit., 2010, p.97.

<sup>138</sup> Con "catalanoparlantes" no nos referimos sólo a los catalanes nativos, sino a los que lo hablan o al menos entienden el catalán.

<sup>139</sup> BROCH, Memòria d'un espectador. En: FOGUET; SANTAMARIA, Op. cit., 2010, p.111.

### 2.3.2. Territorio y arquitectura

Como se ha visto, un largo camino fue recorrido hasta llegar a la Barcelona contemporánea que ha aspirado a convertirse en una capital teatral europea, buscando nuevos paradigmas y formas de expresión artísticas, y con la mirada puesta en París, Berlín o Milán<sup>140</sup>. Desde la llegada y consolidación de la democracia, Catalunya ha visto como su paisaje teatral se desarrolla a la misma velocidad vertiginosa de otros campos de la cultura, convirtiéndose en el “pulmón teatral” de España<sup>141</sup>, y adquiriendo gran protagonismo en la escena internacional, más allá de sus fronteras geopolíticas<sup>142</sup>. En este contexto, cabe destacar la interrelación –a menudo no muy fácil, sino más bien “tempestuosa”– entre discursos de identidad, espacio teatral y lugar geográfico o territorio.

Però un huracà sempre amaga en el seu centre una zona de serenitat, i en el cas del teatre català contemporani, és un nucli que, tot i no ser immune als problemes de finançament i viabilitat, desborda vitalitat i creativitat. Avui en dia, l'ull d'aquest huracà el conforma un animat espai ple d'energia avantguardista, en què la banalitat, la despesa desmesurada o les solucions fàcils han estat substituïdes pel risc, l'experimentació, la recerca i el compromís, i als artistes no se'ls estalvia el reconeixement internacional<sup>143</sup>.

En ese contexto político y sociocultural, había la urgencia de una reorganización general. Desde el punto de vista espacial, estaba la necesidad de espacios abiertos a la creación contemporánea. En Catalunya, el apoyo de la Generalitat fue fundamental para que los creadores –tanto nuevos como los que ya tenían una trayectoria consolidada– pudiesen mantener y ampliar su trabajo. Aunque ya se aleja del foco de la tesis, es interesante notar que paralelamente a la renovación escénica-teatral barcelonesa ocurrió una reconstrucción arquitectónica-urbana, incluyendo las representaciones ficcionalizadas y simbólicas de la ciudad<sup>144</sup>.

“¿Cuál es el lugar del teatro en las ciudades contemporáneas?” Antoni Ramon Graells plantea la pregunta en su texto en *Barcelona Metròpolis*<sup>145</sup>. Más compleja de lo que podría parecer a simple vista, esta cuestión –que no pretendemos agotar en ningún caso– nos sirve de guía para entender cómo imbricadas relaciones políticas, económicas, sociales, culturales y artísticas se plasman sobre los planos de las ciudades, específicamente, sobre las piedras de Barcelona. También nos interesa comprender la relación entre el espacio teatral –el edificio, desde la perspectiva arquitectónica y urbanística– y su hacer teatral –su espacio escénico, su dramaturgia espacial. Sobre este punto adelantamos que creemos que son dos lados de una misma moneda: espacio teatral/lugar escénico, exterior/interior, cuerpo/alma.

<sup>140</sup> FELDMAN, Op. cit., 2011, p.21.

<sup>141</sup> OROZCO, Del CDG al TNC: evolució del teatre institucional a la ciutat de Barcelona. En: AAVV, Op. cit., 2005, p.495.

<sup>142</sup> FELDMAN, Op. cit., 2011, p.22.

<sup>143</sup> Ibídem, p.12.

<sup>144</sup> En 1986, se publicaba *Reconstrucció de Barcelona*, del arquitecto y urbanista Oriol Bohigas, que marcaba las pautas del desarrollo urbano que viviría la ciudad. Cf.: BOHIGAS, Oriol. *Reconstrucció de Barcelona*. Barcelona: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1986.

<sup>145</sup> RAMON GRAELLS, Antoni. Mapas teatrales, tejido urbano y social. El teatro en la ciudad. En: *Barcelona Metròpolis*. Revista de Informació y Pensament Urbanos. Barcelona: Verano (julio – septiembre 2011). Disponible en:

<<http://w2.bcn.cat/bcnmetropolis/arxiu/es/page6f12.html?id=23&ui=561&prevNode=33&tagId=280>>.

Consultado en: Diciembre 2011.

Retomando la relación del teatro con la ciudad, se trata de analizar en qué contexto se creó y se desarrolló el Teatre Lliure, y de delinear la situación teatral actual, en la que está impresa la memoria teatral de la ciudad<sup>146</sup>. El modo de aproximación adoptado en este capítulo no se limita a la crítica de la arquitectura en cuanto edificio técnico, con sus condicionantes técnicos, funcionales y formales, sino que analiza los espacios teatrales a partir de una visión que incluye el ámbito del territorio y de la ciudad<sup>147</sup>. Ya en el último capítulo, el análisis enfocará los espacios escénicos y las relaciones creadas entre los montajes y los espectadores.

Como modo de aproximación, podemos servirnos de herramientas analíticas diversas. "Al contemplar el mapa teatral de una ciudad descubriremos líneas, áreas, recintos e hitos"<sup>148</sup>. En el caso de Barcelona, la avenida del Paral·lel<sup>149</sup> representa la "línea"; el barrio de Gràcia es el "área"; la llamada Ciutat del Teatre del Montjuïc, el "recinto"; mientras que, para Antoni Ramon Graells, el edificio del Teatre Nacional de Catalunya sería el "hito". Siguiendo un orden cronológico, se verá cómo se conformaron esos lugares del teatro, y cuál es su papel en la Barcelona contemporánea<sup>150</sup>.

La historiografía es unánime al afirmar que la creación e inauguración del Teatre Lliure fue un hecho "trascendental", de "enorme significació artística i professional" tanto para los países catalanes como para España<sup>151</sup>. Como se verá detenidamente en este capítulo, a principios del periodo posfranquista y a fines de 1976, la sala de la cooperativa La Lleialtat del barrio de Gràcia pasó a acoger el entonces recién creado Teatre Lliure y a representar uno de los principales espacios de la escena contemporánea catalana, el primer teatro estable del país.

Los ochenta, considerada por muchos la "década conflictiva", fue una época de innumerables ajustes. Como respuesta a la demanda de creación de un teatro institucional en Barcelona, presentada por el Congreso de Cultura Catalana (CCC-1977), impulsando una política teatral de urgencia, la Generalitat de Catalunya creó en 1980-1981 el Centre Dramàtic de Catalunya (CDG)<sup>152</sup>. El CDG significó un paso hacia el "Teatre Nacional" de repertorio anhelado durante tantos años, con su sede en el Teatre Romea entre 1981-1998. No obstante, al poco tiempo de creado surgieron varias críticas, sobre todo del Colectivo de Directores, acerca de la tarea llevada a cabo por el centro.

---

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<<http://w2.bcn.cat/bcnmetropolis/arxiu/es/page6f12.html?id=23&ui=561&prevNode=33&tagId=280>>.

<sup>147</sup> RAMON GRAELLS, ALOY, ALCÁZAR, Dossier: L'escena catalana: balanç d'una dècada (2000-2010). En: Op. cit., 2011, p.115.

<sup>148</sup> RAMON GRAELLS, Op. cit., 2011. Disponible en: <<http://w2.bcn.cat/bcnmetropolis/arxiu/es/page6f12.html?id=23&ui=561&prevNode=33&tagId=280>>.

<sup>149</sup> Conocida como "la calle del teatro de Europa" por su gran concentración de espacios escénicos, representantes de una tradición de teatro de revista y de espectáculos de variedades.

<sup>150</sup> Aquí consideramos sobre todo el periodo postfranquista, es decir, a partir de 1975 hasta los días actuales, una vez que éste es el periodo más significativo en la conformación del "*lloc del teatre barcelonès*".

<sup>151</sup> BENACH, L'hora bona de l'activisme sectorial. En: FOGUET; SANTAMARIA, Op. cit., 2010, p.17.

<sup>152</sup> El CDG fue dirigido inicialmente por Hermann Bonnín y Xavier Fàbregas. Este último lo dirigió los primeros meses, pero dimitió como consecuencia de la prohibición de la obra *Els Beatles contra els Rolling Stones*, de Jordi Messalles i Miquel Casamayor.



Entre los “ajustes” necesarios se verificaba la necesidad de espacios teatrales en Barcelona. En ese contexto se redactó el “Pla Territorial de Teatres”<sup>153</sup> y, desde la institucionalización teatral, se crearon nuevos espacios y se rehabilitaron salas históricas –a ejemplo de un antiguo taller municipal del Palau de l’Agricultura, perteneciente al recinto ferial de la Exposición Universal de 1929 de Barcelona<sup>154</sup>. Descubierta casualmente por Jean Guy Lecat, el explorador del CIRT, el espacio fue utilizado por Peter Brook para su *Tragédie de Carmen* en 1983:

El afán de Brook de encontrar el *lugar justo* para sus obras refleja el interés de las vanguardias de los años sesenta por los espacios alternativos a los clásicos del teatro a la italiana. Los talleres barceloneses desbordaban de memoria, la llevaban casi impresa en los muros. Su arquitectura resonaría con el espectáculo, sería un buen soporte, ayudaría a crear el ambiente especial que necesita el hecho teatral. Además, su situación al margen del centro y de los lugares habituales del teatro podía ayudar a vivir la representación como un acontecimiento<sup>155</sup>.

Tras ese “hallazgo”, en la primavera de 1984 empezó su revitalización, que le proveyó una sala transformable, “en sintonia amb allò que, des de fi nals dels seixanta i sobretot al llarg dels setanta, havien proclamat les noves avantguardes teatrals”<sup>156</sup>. Inaugurado en 1985 como Mercat de les Flors, se tornó un nuevo espacio de referencia para intérpretes y compañías de la escena internacional<sup>157</sup>.

En el proceso de institucionalización cultural y en el “plan” de reconstrucción (democrática) de la ciudad de Barcelona, los Juegos Olímpicos tuvieron un papel fundamental. Así, con el anuncio de su candidatura como sede de los JJOO’92, 1986 constituyó un año clave para la evolución de su teatro público, ya que se producía una apuesta contundente por la intervención de las instituciones en el campo teatral. Éstas se percataban de que la cultura puede ser un elemento decisivo –“escaparate”– en la construcción de la imagen internacional de la ciudad<sup>158</sup>.

---

<sup>153</sup> GRÀCIA, Josep (A cura de). *Teatres de Catalunya*. Barcelona: Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1986. A nivel del estado español, “la rehabilitación sistemática de los teatros históricos españoles comenzó con el Plan de Rehabilitación de Teatros Públicos que inició en 1983 el Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo (MOPU). En este plan, prácticamente todos los teatros pertenecían al modelo a la italiana, y en casi todas las intervenciones se respetó la tipología, optando generalmente por la conservación y rehabilitación de los espacios y elementos que tenían valor arquitectónico”. FCC Fomento de Construcciones y Contratas S.A. (edit). Textos de José María Blázquez. *Escenarios de España*. Madrid: Ibergrafi 2002, 2006. p.327.

<sup>154</sup> “El proyecto arquitectónico es hecho sin muchas referencias propias. Ni en Catalunya, ni en España, una vez que no había demasiadas experiencias de construcción de ‘salas polivalentes’”. En: RAMON GRAELLS, ALOY, OLAIZOLA, Op. cit., 2011. p.198.

<sup>155</sup> RAMON GRAELLS, Antoni. El deambular barcelonés del teatro. El teatro en la ciudad. En: *Barcelona Metròpolis*. Revista de Informació y Pensamiento Urbanos. Barcelona: Verano (julio – septiembre 2011). Disponible en: <<http://w2.bcn.cat/bcnmetropolis/arxiu/es/page6f12.html?id=23&ui=561&prevNode=33&tagId=280>>. Consultado en: Diciembre 2011.

<sup>156</sup> RAMON GRAELLS, ALOY, ALCÁZAR, Dossier: L’escena catalana: balanç d’una dècada (2000-2010). En: Op. cit., 2011, p.117.

<sup>157</sup> El Mercat de les Flors –antiguo almacén de máquinas del Palau de l’Agricultura de la Exposición Internacional de 1929 de Barcelona, y que nunca tuvo el uso de mercado de flores– fue adaptado y convertido en sala polivalente por el Ayuntamiento de Barcelona, con una impresionante cúpula con un fresco del mallorquino Miquel Barceló como pieza central. Su estreno en 1985 fue con la epopeya *Mahabharata*, de Brook. Ya acogió espectáculos de Pina Bausch, Tadeusz Kantor, Ariane Mouchkine y Théâtre du Soleil, entre otros. Tras la inauguración del Teatre Lliure de Montjuïc, especializó su programación con un consorcio público establecido en 2006 y hoy es un espacio teatral municipal (Mercat de les Flors-Centre de les Arts del Moviment) que forma parte de la Ciutat del Teatre de Barcelona.

<sup>158</sup> OROZCO, Del CDG al TNC: evolució del teatre institucional a la ciutat de Barcelona. En: AAVV, Op. cit., 2005, p.511.

En diciembre del mismo año se producía la petición formal de una nueva sede a través del manifiesto *El Teatre Lliure: una alternativa de Teatre Públic*, en ocasión del décimo aniversario del inicio de las actividades de la compañía, una vez que se tornaban evidentes las limitaciones espaciales y técnicas de la sala de Gràcia. Empezando su lucha por un nuevo espacio teatral, donde pudiesen seguir desarrollando su proyecto artístico –uno de los puntos clave del manifiesto al lado del cambio de modelo de gestión de la entidad–, a fines de 1988 el Lliure presentó la propuesta (conceptual) de rehabilitar y convertir la antigua plaza de toros Las Arenas, en la Plaza España, en su futura sede<sup>159</sup>. La propuesta era atractiva porque buscaba crear un centro de referencia para las artes escénicas, con dos salas polivalentes de características diferentes y un auditorio al aire libre, un museo y todas las dependencias propias de un centro de producción teatral, con talleres, salas de ensayo, etc., y tenía un alcance urbanístico, sociocultural y arquitectónico al ubicarse en una antigua plaza de toros. Insertado en el ambiente “eufórico” de las pre-olimpiadas, el proyecto de Fabià Puigserver y del arquitecto Manuel Núñez Yanowsky, bastante utópico y complejo<sup>160</sup>, fue rechazado por el gobierno por motivos “técnicos”<sup>161</sup>.

En 1989, se concretó la oferta de remodelación y cesión del antiguo Palau de l’Agricultura de la Exposición Universal de 1929, en el Montjuïc, y se firmaron los convenios entre Generalitat, Diputació y Ayuntamiento de Barcelona para su traslado y ampliación. En 1991, el arquitecto Núñez Yanowsky recibió el encargo formal del proyecto arquitectónico a partir de las directrices artísticas y teatrales establecidas por el director artístico del Lliure, Puigserver. Sin embargo, sería un proceso lento: las obras durarían de 1995 a 2001, siguiendo el proyecto de su fallecido idealizador<sup>162</sup>.

La década de los noventa –como una expresión más de la ideología que promovió el proyecto olímpico<sup>163</sup>– estuvo marcada por “las grandes operaciones institucionales” y por el “plan de renovación, adecuación y oferta” de espacios dedicados a las artes escénicas. Dos focos urbanos se consolidaron: por un lado, el cuestionable conjunto formado por el Teatre Nacional de Catalunya (1988-1996) y el Auditori de Barcelona (1989-1999), dedicado a la música; por otro, la Ciutat del Teatre, instalada en la montaña de Montjuïc, con el Mercat de les Flors y las nuevas sedes del Institut

<sup>159</sup> De propiedad de la familia Balañá, Las Arenas se encontraba sin uso y en estado de abandono.

<sup>160</sup> Entrevista concedida por Guillem-Jordi Graells a la autora, realizada el 10/06/2010, en la Associació d’Escriptors de Llengua Catalana, en Barcelona. El proyecto incluía un escenario central y la organización del programa a su alrededor, con las salas de ensayo en los niveles superiores e incluso una dotación museística en una de sus plantas (Museo de les Artes del Espectàcul). Este museo es acogido hoy por el Institut del Teatre.

<sup>161</sup> Según estudio sobre el estado de la plaza de toros, había que derribarla completamente, además estaba calificada como “futura expansión de la Fira de Barcelona”. En 2011, tras la compleja rehabilitación general llevada a cabo con el proyecto del estudio de arquitectura del inglés Richard Rogers, Las Arenas fue inaugurada como un centro comercial (con multicines e incluso una sala de teatro en su cúpula).

<sup>162</sup> En este mismo capítulo, más adelante, se tratará con detalle del nuevo teatro Lliure del Montjuïc: “El nuevo Lliure, Sala Fabià Puigserver: *espai flexible*”.

<sup>163</sup> RAMON GRAELLS, ALOY, ALCÁZAR, Dossier: L’escena catalana: balanç d’una dècada (2000-2010). En: Op. cit., 2011, p.117.

del Teatre (1997-2000) y del Teatre Lliure (1990-2001). Y en medio, la reconstrucción y modernización del Gran Teatre del Liceu (1988, 1994-1999)<sup>164</sup>.

Así, en el mismo año en que empezaba la elaboración del proyecto del nuevo Lliure, se iniciaban las obras del Teatre Nacional de Catalunya (TNC). Mientras las nuevas salas del Montjuïc representaban la conquista de un grupo con un trabajo de quince años a cuestas, una indudable madurez y el apoyo del gobierno municipal, la construcción del TNC (1991-1996) fue consecuencia de la creación de ese teatro público de Catalunya –con la pretensión de ser un “escaparate de la dramaturgia autóctona”–, por el departamento de Cultura del gobierno autonómico, con Josep Maria Flotats como director general<sup>165</sup>. Su creación, vista como invasiva y como competencia desleal, causó cierto malestar entre la clase teatral<sup>166</sup>, a la vez que, desde el punto de vista político, evidenció la dicotomía izquierdas x convergencia/derechas. Conformando el conjunto arquitectónico, al lado del TNC, el Auditori de Barcelona, destinado tanto a la celebración de conciertos como a la enseñanza de la música, proyecto del arquitecto Rafael Moneo, empezó a ser construido un año antes del TNC y fue inaugurado sólo en 1999. Entre los dos edificios está la Plaza de las Artes, que poco logra hacer en el intento de unificar dos construcciones tan dispares<sup>167</sup>.

1992 fue un año muy significativo para España, con la Exposición Universal de Sevilla (abril), las Olimpiadas (julio) y el Quinto centenario del “descubrimiento” de América (octubre). Pero, el caso de Barcelona fue especial. De hecho, la imagen que ofreció de sí misma al exterior en los Juegos Olímpicos marcaría un hito en su historia contemporánea: en un proceso de renovación arquitectónica y urbanística, la ciudad hacía su “gran estreno” transmitido en vivo a todo el mundo<sup>168</sup>, sembrando la semilla de la “turistificación”, que poco después la posicionaría como una de las principales ciudades-destino del turismo internacional. Por otro lado, las artes escénicas tuvieron un papel esencial, logrando una sorprendente resonancia mediática. Espectáculos creativos e impactantes producidos por grupos como *La Fura dels Baus* y *Comediants*, respectivamente, en la apertura y clausura de los

---

<sup>164</sup> Las fechas se refieren al inicio del proyecto y a la inauguración de la obra. En el caso del Liceu, se citan los años del primer proyecto de reforma, del incendio que dio origen al segundo proyecto del arquitecto Ignasi de Solà-Morales, y de su reinauguración.

<sup>165</sup> Su construcción se inició en 1991, con el proyecto del arquitecto Ricardo Bofill en estilo “postmoderno-neoclásico”, críticamente cualificado de “faraònic mausoleu” –con una monumental sala principal difícil de llenar. El 12 de noviembre de 1996 se estrenó con la obra *Àngels a Amèrica*, de Tony Kushner, y dirección de Josep Maria Flotats. Son tan controvertidas la creación misma del TNC por la Generalitat, como el proyecto arquitectónico de Bofill o la designación de Flotats como director artístico del TNC y su programación muy poco “nacional” para un teatro público, a ejemplo de la obra de estreno del teatro.

<sup>166</sup> Entrevista concedida por Guillem-Jordi Graells a la autora, realizada el 10/06/2010, en la Associació d'Escriptors de Llengua Catalana, en Barcelona.

<sup>167</sup> “El Auditori y el TNC más bien parecen andarse a codazos. El primero es un contenedor insignificante en su lenguaje arquitectónico, pero no en cuanto a sus dimensiones, y el segundo un monumento de excesivo significado”. RAMON GRAELLS, El deambular barcelonés del teatro. En: Op. cit., 2011. Disponible en: <<http://w2.bcn.cat/bcnmetropolis/arxiu/es/page6f12.html?id=23&ui=561&prevNode=33&tagId=280>>.

<sup>168</sup> En las pruebas de saltos ornamentales, por ejemplo, desde las piscinas olímpicas construidas en el Montjuïc, se veía todo el panorama de la ciudad, con la Sagrada Familia al fondo. Millones de telespectadores asistían la competición para ver Barcelona o veían Barcelona para asistir la competición. La ciudad acabó de quedarse conocida como la capital europea de la fiesta-sol-playa: “*bar-cel-ona*” (en catalán; en castellano, literalmente: bar-cielo-ola), logotipo creado por el diseñador Javier Mariscal en 1979.

Juegos Olímpicos, dispararon el prestigio internacional de este tipo de dramaturgia catalana<sup>169</sup>. No obstante, cabe destacar que tras el "entusiasmo" y el dinamismo vividos en esos años, con la conclusión de las celebraciones del '92, sobrevino la previsible resaca que asoló el país y el sector artístico.

Aun a finales de los noventa, Barcelona daba un paso más hacia su constitución como capital teatral: en 1997, dejando su cargo de director del Théâtre de l'Odeon de París, Lluís Pasqual retornó a Barcelona para ser comisionado del proyecto Ciutat del Teatre, un encargo recibido del alcalde Pasqual Maragall<sup>170</sup>. La idea era crear sinergias en el ámbito de las artes escénicas a través de relaciones también físicas (arquitectónicas, urbanísticas), y en concreto mediante la construcción de un nuevo lugar del arte escénico barcelonés: un conjunto arquitectónico que interconectase Mercat de les Flors y Teatre Lliure (producción y exhibición) e Institut del Teatre (formación<sup>171</sup>), entre otros equipamientos. Dicho de otro modo, "el proyecto de la Ciutat del Teatre se centraba en la voluntad de estructurar las instituciones presentes en la zona, con el fin de que constituyeran un conjunto orgánico con un cierto grado de unificación"<sup>172</sup>. Asumida públicamente en vísperas electorales, la ambiciosa propuesta de Pasqual fue inmediatamente archivada<sup>173</sup>. Aunque no haya sido llevada a cabo según su concepción original, dicha "*atzagaiada*"<sup>174</sup> o "*maragallada*"<sup>175</sup>, se ha ido convirtiendo de alguna manera en realidad.

En el año 2000 fue inaugurada la nueva e imponente sede del Institut del Teatre, proyecto de los arquitectos Ramón Artigues y Ramón Sanabria, ocupando el antiguo espacio B del Mercat de les Flors. El Institut, que acoge el Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre (MAE), tiene dos teatros y una vitalidad nada despreciable, colaborando a dar vida al entorno de la Ciutat del Teatre. De manera similar, el traslado del Teatre Lliure al antiguo Palau de l'Agricultura, revitalizado e inaugurado en 2001 –como se verá con detalle más adelante–, completó el complejo de construcciones que conforman la Ciutat del Teatre, en Montjuïc, y donde se ofrece buena parte de la actividad teatral de la ciudad. Como equipamiento "periférico" se encuentra también el

---

<sup>169</sup> SAUMELL, Els grups o l'altre teatre català. En: FOGUET; MARTORELL, Op. cit., 2006, p.111.

<sup>170</sup> Pasqual Maragall fue alcalde del Ayuntamiento de Barcelona entre los años 1982-1997 y presidente de la Generalitat de Catalunya entre 2003-2007. Después de haber sido uno de los fundadores y director artístico del Teatre Lliure desde 1976, en 1983 Lluís Pasqual fue nombrado director del Centro Dramático Nacional de España - Teatro María Guerrero de Madrid, sin desvincularse totalmente del Lliure. En 1990, se fue a París para dirigir el Teatro del Odeón (Odéon-Théâtre de l'Europe), sucediendo a Giorgio Strehler –con el que ideó crear la Unión de Teatros de Europa. En 1997 volvió a Barcelona, comisionado por el Ayuntamiento de Barcelona para el proyecto Ciutat del Teatre, pasando a ser codirector del Teatre Lliure de Barcelona desde 1998 hasta el fin de 2000, junto a Guillem-Jordi Graells. En 2012, Pasqual relevó a Àlex Rigola en la dirección artística del Teatre Lliure.

<sup>171</sup> Hoy en día el Institut del Teatre ofrece formación en Arte Dramático (Dirección escénica y dramaturgia, Interpretación, Escenografía) y Danza (Pedagogía, Coreografía e Interpretación).

<sup>172</sup> RAMON GRAELLS, El deambular barcelonés del teatro. En: Op. cit., 2011. Disponible en: <<http://w2.bcn.cat/bcnmetropolis/arxiu/es/page6f12.html?id=23&ui=561&prevNode=33&tagId=280>>.

<sup>173</sup> Cf.: PASQUAL, Lluís. *Un projecte de ciutat del teatre*. Barcelona, 1997. Lluís Pasqual estuvo de comisionado de la Ciutat del Teatre hasta 1999, cuando entregó su proyecto. Después, se acabó constituyendo un consorcio entre Ayuntamiento y Diputació, que asumió Josep Montanyès. De nuevo se le impidió hacerlo todo, mientras lo dirigía sobre el papel.

<sup>174</sup> "Insensatez, imprudencia", en castellano.

<sup>175</sup> Apelativo dado a las ideas y ocurrencias de Pasqual Maragall.

Teatre Grec. Inspirado en la planta del teatro de Epidauro, este teatro al aire libre fue construido para la Exposición Universal de Barcelona de 1929 en una antigua cantera de la montaña, con la pared cortada de piedra sirviendo como escena. Allí, desde 1976, se realiza el Festival Grec durante los meses de verano. Así, en la actualidad, si la avenida Paral·lel puede ser aun considerada un eje teatral de Barcelona, el conjunto de la Ciutat del Teatre se ha transformado en uno de los principales puntos focales del sistema de arte escénico más actual.

Como observa José Antonio Sánchez, el caso catalán es singular en el sentido de que, con el reciente y significativo crecimiento de su infraestructura, el propio ámbito público posibilitó que algunas de las obras más alternativas hayan podido ser presentadas por algunos de los teatros públicos e incluso producidas por ellos, o aún que algunos directores hayan podido trabajar tanto en la institución como en la independencia<sup>176</sup>. Ramon Graells también evalúa el teatro catalán y barcelonés de los últimos años: "al marge de valoracions més o menys crítiques pel que fa al risc artístic de les obres representades i a les polítiques de suport a les propostes d'avantguarda, el cert és que hi ha hagut un increment notable de la presència del teatre a la vida pública urbana"<sup>177</sup>.

José A. Sánchez describe así el contexto catalán de los setenta, que generó el Teatre Lliure:

Partiendo de una arraigada tradición local de espectáculo de variedades (El Paral·lel) y participando de un amplio renacimiento folclorista que tuvo lugar en nuestro país en los setenta y, en este caso, fuertemente connotado de nacionalismo, la experimentación escénica adquirió un sentido marcadamente performativo desarrollando unos recursos paradójicamente espectaculares que propiciaron una progresiva atención social que, a su vez, generaría el contexto comercial indispensable para la creación de las míticas instituciones teatrales catalanas como el Teatre Lliure, Dagoll Dagom, Els Joglars o La Fura dels Baus<sup>178</sup>.

## 2.4. El Teatre Lliure

Tras el estudio del proceso de renovación teatral y escénica –y su magnitud– vivido en los años sesenta y setenta en España, y sobre todo en Catalunya, examinamos qué significó el surgimiento del Teatre Lliure y qué representa para la escena catalana contemporánea. ¿Qué marcas culturales y formales lo definieron? ¿Qué tipo de evolución describió? ¿Cuáles fueron sus aportaciones? Cabe analizarlo no sólo por su valor en sí mismo, sino en función del contexto y de las circunstancias específicas de la época de su creación. Como dijo Juan Antonio Hormigón en mayo de 1977, "el Teatre Lliure fue el proyecto teatral, la alternativa teatral más coherente, eficaz y completa para la auténtica transformación de las actuales formas de producción dominantes en España"<sup>179</sup>.

---

<sup>176</sup> SÁNCHEZ, Op. cit., 2006, p.14.

<sup>177</sup> RAMON GRAELLS, ALOY, ALCÁZAR, Dossier: L'escena catalana: balanç d'una dècada (2000-2010). En: Op. cit., 2011, p.119.

<sup>178</sup> SÁNCHEZ, Op. cit., 2006, p.42. Desde nuestro punto de vista, aquí se debería incluir también a *Comediants*.

<sup>179</sup> Juan Antonio Hormigón citado en: GRAELLS, HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.153.

Si nos atenemos a los límites cronológicos estrictos, el Teatre Lliure pertenece a la era posfranquista. Sin embargo, es fruto y resultado del bagaje y del trabajo de sus componentes formados en torno a una tradición y proyecto independiente<sup>180</sup> y de los antecedentes históricos inmediatos: Fabià Puigserver, Lluís Pasqual y Pere Planella como directores artísticos; Carlota Soldevila, Muntxa Alcañiz, Imma Colomer, Joan Ferrer, Lluís Homar, Quim Lecina, Anna Lizaran, Josep Minguell, Domènec Reixach, Fermí Reixach y Antoni Sevilla como actores y actrices; Xavi Clot, Cesc Espluga y Joan Ponce como técnicos; Ros Ribas como fotógrafo. Como se ha visto, fueron varios los hechos que precedieron y determinaron la creación del Teatre Lliure. Con el fin del régimen dictatorial y delante de nuevas perspectivas abiertas con los cambios políticos, el espíritu de los años 1975-76 conformó el momento clave para la estructuración reivindicativa y para la acción que en seguida se subrayó, relativa a la "profesión teatral". Era *el momento* de dar un paso adelante, de crear algo nuevo, un teatro fuerte, una nueva profesionalidad, una entidad de peso y relieve que, a partir de nuevos planteamientos, marcara el inicio de una nueva era para la escena catalana.

En esa época, Barcelona estaba prácticamente "colonizada" por el teatro de Madrid: compañías económicamente fuertes, en general ligadas a la administración o a organismos oficiales del régimen, que ofrecían un teatro de entretenimiento, conformista y acomodado, con una estética bastante ultrapasada. Pese a tener una recepción poco entusiasta del público catalán, bloqueaban y degradaban la actividad teatral local<sup>181</sup>. Por otro lado, cuanto peor iba el teatro comercial y profesional, más se expandía el movimiento independiente. Ya en febrero de 1975, la huelga general convocada por la profesión teatral madrileña –"un sector caracterizado tradicionalmente por su conservadurismo insolidario y su escasa conflictividad"<sup>182</sup>– conquistó la adhesión de los compañeros de Barcelona, lo que vino a expresar no sólo el malestar de la profesión con sus condiciones laborales, sino también su creciente oposición a una dictadura ya agónica.

La libertad conquistada con la desaparición del dictador fue saludada con júbilo por todo el sector teatral. Sin embargo, en poco tiempo se supo que el fin del régimen no significó el fin de la censura, y que el fin "oficial" de la censura no significó lo mismo en la práctica. La "democracia vigilada"<sup>183</sup> impuesta por los poderes fácticos de la "transición democrática" limitó la escena española y, en

---

<sup>180</sup> Muchos venían de grupos como el Teatre de l'Escorpí, el Grup de Teatre Independent (GTI) y el Teatre Estable d'Horta, o de escuelas como Nous Estudis Teatral y la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG).

<sup>181</sup> BARTOMEUS, La década prodigiosa. En: FOLGUET; SANTAMARIA, Op. cit., 2010, p.86.

<sup>182</sup> Cf.: AZNAR SOLER, Op. cit., 1996.

<sup>183</sup> *Concili d'amor*, del autor alemán Oskar Panizza, preparada por el Teatre Lliure, acabó siendo retirada de su programación tras ser calificada por la Comisión de Calificación de Teatro y Espectáculos en diciembre de 1979 como "S", que le dejaría sin subvención oficial del gobierno. A consecuencia de los hechos, tres importantes integrantes dejaron la compañía. Como evalúa Lluís Pasqual más de treinta décadas después, no fue una cuestión de cobardía o valentía, tampoco de sumisión, sino de *supervivencia*. Cf.: Lluís Pasqual en: MANUAL i TELEVISIÓ DE CATALUNYA. *La història d'un Teatre Lliure*. Estrenat el 26 octubre 2013. Documental televisivo. 56'37" duració. Disponible en: <<http://www.tv3.cat/videos/4730132/La-historia-dun-teatre-lliure>>. Consultado en: Octubre 2013.

especial, la catalana durante un considerable periodo, aunque cabe considerar que las restricciones eran más temáticas, y ya se “permitía” un repertorio en lengua catalana<sup>184</sup>.

Otro factor determinante en la creación del Teatre Lliure fue la organización del Grec-76<sup>185</sup>. La iniciativa de concepción, organización y gestión de la temporada estival llevada a cabo por la Assemblea d'Actors i Directors (AAD) fue una novedad absoluta en el panorama de las artes escénicas de la época, valorada positivamente por críticos y especialistas culturales. El Grec-76 tenía un doble objetivo: por un lado, unir en un mismo proyecto al trabajador del espectáculo y al público receptor, es decir, crear una temporada popular, a servicio del pueblo. Por otro lado, pretendía cambiar el aire excesivamente oficialista que hasta entonces habían tenido las compañías participantes del Grec<sup>186</sup>, rompiendo y renovando artísticamente su producción. La programación contó con 29 espectáculos teatrales, de música y danza, muchos de los cuales con textos que habían estado prohibidos durante la dictadura de Franco o que no habían tenido acceso al escenario. Tras la “operación Grec-76”<sup>187</sup> y en consonancia con los gritos de la calle: “*Libertat, Amnistia, Estatut d'autonomia*”<sup>188</sup>, quedó evidente para muchos la necesidad de tener un espacio, libertad y estabilidad para desarrollar nuevos proyectos profesionales.

El Teatre Lliure fue el resultado de la confluencia de diversas circunstancias en el contexto de la ebullición del inicio del posfranquismo. A partir de uno de los colectivos del Grec-76, jóvenes actores, actrices y directores de escena formados en las escuelas teatrales innovadoras<sup>189</sup>, herederos de la revolución sociocultural y artística de los sesenta, se lanzaron a la aventura de recrear en catalán lo mejor del teatro universal. Era el sueño de unos “francotiradores locos que mezclaban la gestión, la producción, la puesta en escena y el arte con la amistad y el amor”<sup>190</sup>, en una época que propiciaba la ilusión. Si en 1975, Fabià Puigserver ya había creado el Teatre de l'Escorpí con Josep Montanyès y Guillem-Jordi Graells, en el verano de 1976, con Lluís Pasqual y Pere Planella, fundó el Lliure. “Los

---

<sup>184</sup> Cabe hacer referencia a la contribución de ese teatro para la normalización de la lengua catalana: “En unos años en los que no se ha conseguido todavía la normalización de la lengua, marginada por el franquismo durante cuarenta años y que –aunque hablado en la calle y en el ámbito familiar– había visto muy mermadas durante demasiado tiempo sus posibilidades de escritura impresa, de publicación. Ni el incorrecto catalán plagado de castellanismos normalmente utilizado, ni el catalán gramatical y literario, pero sin evolución orgánica a lo largo de cuarenta años, resultaban a la vez correctos y coloquiales”. RAGUÉ-ARIAS, Op. cit., 1996, p.200.

<sup>185</sup> Aunque haya contado con el apoyo del director general de teatro Francisco José Mayans, con la financiación del Ministerio de Cultura y la cesión del teatro municipal de mismo nombre, fue una iniciativa de la AAD, y no municipal. El festival Grec organizado a partir de 1979 hasta los días de hoy, sí, corresponde a una iniciativa municipal. Cf.: SAGARRA, Joan. Aquell Grec del 76. En: El País. Jueves, 28 de junio de 2001. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/2001/06/28/catalunya/993690443\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/06/28/catalunya/993690443_850215.html)>. Consultado en: Enero 2013.

<sup>186</sup> BARTOMEUS, La década prodigiosa. En: FOLGUET; SANTAMARIA, Op. cit., 2010, p.87.

<sup>187</sup> Ver también: BENACH, Joan-Anton. Grec'76: una experiència irrepelible. L'estiu dels prodigis professionals. En: AADPC- Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya. Entreacte, Revista de les Arts Escèniques i Audiovisuals, n.174. Barcelona: AADPC, Primavera 2011. Disponible en: <<http://www.entreacte.cat/wp-content/extras/174/entreacte174.pdf>>. Consultado en: Marzo 2013.

<sup>188</sup> El grito catalán contrastaba con los lemas del nacionalismo franquista: “España: Una, Grande y Libre”, en el que concordaban en este último –libre– aunque desde puntos de vista opuestos.

<sup>189</sup> Todos ellos se habían formado en las escuelas de teatro o en los grupos independientes o profesionales, como el Institut del Teatre, la Agrupació Dramàtica de Barcelona, el Grup de Teatre Independent, el Grup d'Estudis Teatral d'Horta, Els Joglars o el grupo de teatro infantil Oliva.

<sup>190</sup> Fabià Puigserver citado en: BARRENA, Begoña. La epopeya del Teatre Lliure en un documental. En: *El País* Catalunya. Barcelona: 23 octubre 2013. Disponible en: <[http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/10/23/catalunya/1382528497\\_153606.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/10/23/catalunya/1382528497_153606.html)>. Consultado en: Octubre 2013.

primeros pasos del Teatre Lliure ocurrieron, por tanto, en una coyuntura de tránsito y de esperanzas, y fueron pasos dados con discreción, con silenciosa testarudez, superando las dificultades que la anacrónica normativa de locales públicos y de espectáculos ponía en su camino<sup>191</sup>.

El Lliure sería el primer teatro –no escuela de teatro– estable abierto en Barcelona desde 1939, con una compañía y local fijo. Tras conseguir el local de la cooperativa La Lleialtat, en Gràcia, y reformarlo completamente para su proyecto<sup>192</sup>, el estreno se dio el 2 de diciembre de 1976 con *Camí de nit, 1854*<sup>193</sup>. Con texto y dirección de Lluís Pasqual, espacio escénico de Fàbia Puigserver, y música de Lluís Llach –que tenía gran importancia–, la obra planteaba una revisión histórica, una nueva lectura de la historia de Catalunya, pero también hacía referencia a la larga noche a través de la dictadura cruzada por todos los “supervivientes”. El montaje también presentaba una propuesta espacial innovadora, que transgredía la escena italiana y planteaba una nueva relación entre escena y público. A partir de la disposición idónea de aquel nuevo espacio, se montó *Camí de Nit* con una escena central.

Acababa de nacer uno de los proyectos más singulares y renovadores del teatro catalán contemporáneo: el Teatro Lliure<sup>194</sup>. Con un público formado mayormente por “gente de teatro”, el crítico teatral Joan-Anton Benach recuerda la noche en que se estrenaba la obra, la nueva sala, la compañía y un nuevo hacer teatral<sup>195</sup>:

Mientras esperábamos el inicio del espectáculo, una cierta fascinación se iba adueñando del ánimo de la asamblea y bastó que alguien propusiera dedicar un aplauso a la sala, para que todo el mundo coincidiera en una ovación insólita, en una especie de ejercicio colectivo de psicodrama liberador, ejecutado en un espacio vacío pero subyugante, con una fuerte carga de electricidad ambiental. Intuíamos que dentro de aquel ámbito de diseño tan cuidado, tan cálido y, a la vez, tan racional, dentro de aquel recipiente que mostraba con expresa elocuencia las posibilidades de su estructura modular, habían de producirse, desde aquel momento, cosas importantes. La calidad y singularidad de la empresa se impusieron por encima de los resultados que se obtendrían del primer espectáculo<sup>196</sup>.

<sup>191</sup> BENACH, Diez años de Teatre Lliure: muchas horas de placer. En: ABELLAN, Joan (Coord.). El Teatre Lliure cumple diez años. En: *Cuadernos El Público*, n.10. Madrid: Centro de Documentación Teatral del Instituto de las Artes Escénicas y de la Música. Ministerio de Cultura, enero 1986. p.8.

<sup>192</sup> El propio señor Joaquim Gubern, entonces presidente de la cooperativa La Lleialtat, cuenta que se planteaba alquilar la sede social de la entidad, que pasaba por dificultades económicas. Cuando Fàbia Puigserver y sus compañeros le expusieron su proyecto de crear un teatro estable en aquel espacio, después de unas reformas que eliminarían el escenario a la italiana y el telón de terciopelo “caro”, y para las que no tenían dinero, no se veía mucho futuro para aquellos planes. Sin embargo, aquel sueño de un grupo de jóvenes de hacer un teatro que pudiera gustar a las nuevas generaciones se haría realidad a partir de la intercesión del hijo del señor Gubern, un chico de diez años, contando incluso con un aval bancario de la propia cooperativa. Cf.: ABELLAN (coord.), Op. cit., 1986. María Aurelia Capmany destacaba el significado más profundo de elegir el barrio de Gràcia y una sala dentro de una cooperativa -en vez de una sala italiana en un teatro- para la creación de un nuevo teatro. CAPMANY, María Aurelia. La fe más optimista. En: ABELLAN (coord.), Op. cit., 1986, p.6.

<sup>193</sup> De carácter progresista y comprometido, la obra trataba sobre Josep Barceló y el Bienio Progresista, centrándose en el líder obrero Josep Barceló, condenado y ejecutado en 1855.

<sup>194</sup> CENTRE DE DOCUMENTACIÓ I MUSEU DE LES ARTS ESCÈNIQUES. Ferran Adelantado, Carme Carreño (comisaris de l'exposició); Guillem-Jordi Graells (asesor). *Fàbia Puigserver. Teatre d'art en llibertat*. Barcelona: CDMAE, 2012. Catàleg de la exposició. p.15.

<sup>195</sup> Cf.: Joan-Anton Benach en: MANUAL, TELEVISIÓ DE CATALUNYA, Op. cit., 2013. (documental televisivo).

<sup>196</sup> BENACH, Diez años de Teatre Lliure: muchas horas de placer. En: ABELLAN (coord.), Op. cit., 1986, p.8.



El Lliure impactaba. Encabezado por el escenógrafo Puigserver<sup>197</sup>, el equipo fundador se propuso a crear un teatro estable, no sólo para uniones esporádicas de actores para algún(os) montaje(s) en concreto, sino con una labor continuada y un trabajo en equipo<sup>198</sup> en el proceso de creación de las producciones, realizado desde el inicio hasta el final con medios propios<sup>199</sup>. De hecho, crearon una fórmula de gestión cooperativa de características similares en cierta medida al Théâtre du Soleil<sup>200</sup>, de Ariane Mnouchkine, y al Piccolo di Milano, de Paolo Grassi y Giorgio Strehler, en el que declaradamente se inspiraron. El Lliure se formó como una cooperativa teatral dentro de otra, la cooperativa de consumo La Lleialtat. Se creó como un teatro independiente, como una asociación de gestión privada, con estructura de cooperativa<sup>201</sup> y vocación pública<sup>202</sup>, a servicio de una sociedad contemporánea y democrática. Esa aparente contradicción estuvo siempre plenamente asumida por la compañía y sus fundadores<sup>203</sup>.

El Teatre Lliure tenía como una de sus premisas su vocación de servicio público, es decir, la consciencia de su papel en la producción de un “teatro de arte para todo el mundo”, incidiendo en la

---

<sup>197</sup> Pese a los planteamientos igualitarios iniciales, acababa produciéndose naturalmente un cierto protagonismo por parte de Fabià Puigserver.

<sup>198</sup> Desde su Manifiesto Fundacional, el Teatre Lliure siempre ha remarcado el “trabajo en equipo” – diferenciándolo del “trabajo colectivo” y de la “creación colectiva”–, al cual irían atribuidas las responsabilidades éticas del espectáculo y del teatro. El trabajo era realizado según la distinta especialización profesional de cada uno del grupo. GRAELLS, HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.144. Fabià defendía un proceso de trabajo en equipo, no la creación colectiva. Desde su especialidad, cada miembro participaba y aportaba conocimientos al trabajo: “El teatro es esencialmente un trabajo colectivo, pero no desde la perspectiva de los años sesenta, sino porque no se puede hacer si no tienes un diálogo absolutamente abierto con la gente con quien trabajas. Ahora, cuando yo hablo, hablo como escenógrafo, como figurinista o como director: sólo a partir de aquí se puede establecer el diálogo”. Fabià Puigserver citado en: Ibídem, p.311.

<sup>199</sup> El grupo se valió de medios propios para confeccionar y producir los espectáculos: ellos mismos realizaban tareas de carpintería, pintura, sastrería, etc., abaratando los costes de producción. La compañía llegó a controlar todo el proceso, que iba del ámbito estético al económico.

<sup>200</sup> La característica del Théâtre du Soleil que se reprodujo en el Lliure fue el carácter comunitario-cooperativista. Si por un lado el Soleil era realmente una comunidad teatral, el Lliure se formó como una cooperativa teatral y, en ambos los casos, la integración y el carácter de trabajo colectivo marcaban las compañías, que se encargaban de todas las labores. Al principio, el Théâtre du Soleil se había organizado como “cooperativa”, pero a partir de 1968, formuló reglas básicas de organización –reviviendo la noción de “troupe de teatro”, en las antípodas de las estructuras jerárquicas del teatro comercial. En el Soleil, todos los integrantes cobran el mismo salario (diferenciado por la antigüedad) y el elenco final de un espectáculo se configura tras el proceso de estudio y prueba de los distintos personajes por los actores. Además, todos los equipos se mezclan y todo el grupo está implicado en el funcionamiento del teatro.

DUBATTI, Jorge. El teatro es, durante algunas horas, una utopía: entrevista con Ariane Mnouchkine en la Escuela de Espectadores. En: *La revista del CCC* [en línea]. Enero-Abril 2008, nº2. Disponible en: <<http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/41/>>. Consultado en: Julio 2013.

<sup>201</sup> El Lliure inició su trayectoria funcionando como cooperativa teatral estable –con vocación de teatro público–, integrada por actores, directores técnicos y gerentes, manteniéndose gracias a esos mismos socios, que eran dieciocho personas.

<sup>202</sup> En esa época, los teatros públicos europeos, especialmente en Europa Central y del Este, comenzaban a revelarse inoperantes y burocratizados, y sus miembros se convertían en funcionarios. GRAELLS, HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.159.

<sup>203</sup> Esa condición era producto de una circunstancia determinada: en la época de su fundación, ninguna administración era capaz de asumir un Teatro Público, y menos aún en el sentido que el Teatre Lliure planteaba. Diez años después, el perfil jurídico del Teatre Lliure se redefiniría, diferenciándolo de los teatros oficiales de ámbito estatal o municipal y que dependían directamente de la administración. El teatro público buscado por Fabià Puigserver y la compañía estaba formado por varias instituciones públicas como una fundación. “El teatro público tiene que estar constituido como una entidad autónoma. Su estatuto tiene que definir sus finalidades precisas, su ámbito jurídico y su consejo de administración con sus atribuciones, tipos de financiación, etc. Un teatro público con estas características no tiene precedentes en nuestro país [España]”. Fabià Puigserver citado en: Ibídem, p.165.

sociedad en la que se movían, con la libertad de plantearse un repertorio a través del cual pudiesen llegar a la gente y –después de tanto tiempo– “explicarle cosas”, ya fuesen con un foco más cultural, más social o crítico con determinadas cuestiones<sup>204</sup>. Buscaban implicar al público en su proyecto, haciendo no un teatro político, tampoco de entretenimiento, sino un teatro de arte, un teatro consciente. “El Teatre Lliure havia d’ésser un teatre de art i de comunicació. (...) Un teatre que ensenyés a escoltar i a mirar amb ulls nous. Un teatre viu. Un teatre d’art per a tothom”<sup>205</sup>. Para sus miembros fundadores, el teatro tenía una importante función social:

No era tan sólo una actividad dedicada al entretenimiento, ni una operación intelectual. Había de ser una parcela de libertad, de creación y de imaginación, independientemente de cualquier poder, y revulsivo de la sociedad conformista y banal. Un intento de abrir, abrir siempre puertas y ventanas. Por ello, sin ningún patrocinador ni la protección de ninguna institución concreta, se empezó la singladura de crear un teatro público, ofrecido a la sociedad. Un teatro lleno de intuiciones e incertidumbres, respecto a la respuesta del público y a la viabilidad económica<sup>206</sup>.

Abaratando los costes a través de la producción colectiva<sup>207</sup>, pudieron reducir también el precio de las entradas, lo que favoreció la captación de espectadores, sin decantarse por un teatro de vertiente lucrativa ni intelectual, sino abarcando todos los niveles culturales y estratos sociales como “espectador modelo”. Como explicaba el propio Fabià Puigserver:

Los espectáculos del Teatre Lliure han estado pensados siempre para que la gente los pudiese entender y valorar. Inteligibles a diferentes niveles, de una gran simplicidad, a menudo muy complejos de elaborar. Han sido siempre críticos, dialécticos y poéticos, atentos al hombre culto en su multiplicidad y sus contradicciones. Hemos comprendido que las cosas dichas con sinceridad, claridad y belleza, la gente las entiende siempre<sup>208</sup>.

Ya desde su Manifiesto Fundacional (1976)<sup>209</sup> el Lliure, que nacía con expectativas de apertura del nuevo marco democrático en el que se vivía, basado en un modelo cooperativista, establecía una equivalencia entre libertad y apertura. La idea de sus fundadores era crear un teatro nacional, singular por su apuesta por el teatro de texto en catalán, con un repertorio marcado por los clásicos y contemporáneos, con una praxis teatral rigurosa y de calidad, y por una nueva forma de entender el espacio. Desde sus principios, guiado por Fabià, la concepción espacial y el diseño escenográfico del espectáculo son elementos primordiales de los espectáculos del Lliure. En esos espectáculos, la

<sup>204</sup> Pau Monerterde (El Globus) i Lluís Solà (La Gàbia). Grups, Col·lectius i Companyies, creació coral? p.175-198. En: FOGUET; SANTAMARIA, Op. cit., 2010, p.181.

<sup>205</sup> Fabià Puigserver citado en: CDMAE, Op. cit., 2012, p.17.

<sup>206</sup> ENRECH, Carolina. El teatre Lliure: Fulgor i mort d'en Joaquín Murrieta, de Pablo Neruda. p.95-101. En: AZNAR SOLER, Op. cit., 1996, p.95. Como ya lo indicaba Joan-Anton Benach diez años antes, “los primeros pasos del Teatre Lliure ocurrieron, por tanto, en una coyuntura de tránsito y de esperanzas aún confusas, y fueron pasos dados con discreción, con silenciosa testarudez, superando las dificultades que la anacrónica normativa de locales públicos y de espectáculos ponía en su camino, creando más de una situación grotesca”. BENACH, Diez años de Teatre Lliure: muchas horas de placer. En: ABELLAN (coord.), Op. cit., 1986, p.8.

<sup>207</sup> Se aclara que el trabajo colectivo –recogiendo la tradición de compañías estables internacionales– estuvo presente en el Teatre Lliure en su fase inicial, es decir, en sus primeros diez años, antes de pasar a ser un teatro público. A partir de entonces, el propio Lliure abandonó esa fórmula que cierto modo había caído en descrédito. Sin embargo, ese tipo de trabajo –plasmado en su labor primera– fue importante en el sentido de que provocaba una mejora, un aprendizaje, una reflexión.

<sup>208</sup> Fabià Puigserver citado en: GRAELLS, HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.160.

<sup>209</sup> TEATRE LLIURE. Manifest fundacional del Teatre Lliure (1976). p.16-21. En: FUNDACIÓ TEATRE LLIURE-TEATRE PÚBLIC DE BARCELONA. Guillem-Jordi Graells (a cura de). *Teatre Lliure 1976-2006*. Barcelona: Fundació Teatre Lliure - Teatre Públic de Barcelona, 2007.

proximidad del público marcaría un estilo de hacer teatro, en fin, el espejo donde se reflejarían los espectadores: “*un teatre d’art per a tothom*”<sup>210</sup>. Su inicio fue, por tanto, la unión y organización de un conjunto de inquietudes que ya se habían manifestado anteriormente y que cohesionaron cuando hubo un proyecto maduro, adecuado y “*engrescador*”<sup>211</sup>, justamente cuando los tiempos estaban cambiando<sup>212</sup>.

En su Manifiesto Fundacional también exponían su idea de teatro comprometido con el momento y la cultura, a través del repertorio:

No pensem que el teatre sigui un costum d’uns certs grups socials o un homenatge abstracte a la cultura. No volem oferir una contemplació passiva. Ens agrada el terme festa, no el terme passatemps. I encara menys pensem en el teatre com en una antologia d’obres importants del passat i que puguin resultar curioses actualment, a menys que tinguin un interès realment sincer i que ens arribin directament<sup>213</sup>.

Además, de tratarse de un teatro de repertorio en lengua catalana –obras clásicas de la dramaturgia universal o bien española o de los autores más jóvenes catalanes<sup>214</sup>– la programación debería ser siempre de su exclusiva responsabilidad.

Fidel al seu nom i a la seva fundació durant la transició a la democràcia, el Lliure –tant l’edifici com la companyia resident– sempre s’ha mantingut com un emblema de la llibertat d’expressió, una reivindicació dels muntatges teatrals en català i un laboratori d’experimentació. La seva singular visió del procés creatiu ha subratllat la idea d’artesanía – en oposició a autoria– en les seves innovadores lectures d’obres clàssiques del repertori internacional. El Lliure, en aquest sentit, ha tingut un paper clau en el procés pel qual l’escena catalana postfranquista ha lluitat per recuperar i reconstituir la legitimitat i la visibilitat professionals que havia perdut durant el temps de la dictadura. També ha funcionat com a taller creatiu i terreny de formació per a molts dels membres de més talent de la professió teatral barcelonina<sup>215</sup>.

<sup>210</sup> “Un teatro de cultura y de proyectos culturales, un teatro de repertorio internacional, un teatro sin locales grandiosos ni técnicamente sofisticados, un local para la imaginación y no para la fantasía, un teatro para los hombres de Europa”. COCA, Jordi. Fabià Puigserver. El compromiso profesional. p.128-130. En: GRAELLS, HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.129.

<sup>211</sup> Interesante, apasionante, excitante.

<sup>212</sup> BARTOMEUS, La década prodigiosa. En: FOLGUET; SANTAMARIA, Op. cit., 2010, p.89.

<sup>213</sup> TEATRE LLIURE, Manifest fundacional del Teatre Lliure (1976). En: FUNDACIÓ TEATRE LLIURE-TEATRE PÚBLIC DE BARCELONA. Op. cit., 2007. p.16-21.

<sup>214</sup> Shakespeare, Marlowe Molière, Mozart, Ibsen, Chejov, Brecht, Genet, T. Williams, Goldoni, H. Müller, etc. (universal), Lorca (españoles), Albert Boadella, Àngel Guimerà, Salvador Espriu, Santiago Rusiñol, Jordi Teixidor, Benet i Jornet (catalanes), entre otros –aunque en su periodo inicial y durante bastante tiempo prevaleció en su repertorio la inclinación por la representación de los nombres del teatro internacional.

Cabe aclarar que en la tesis no entramos en las críticas y cuestiones políticas del Teatre Lliure en cuanto teatro público, y con lo que esto conlleva en términos de financiación y elección de repertorio catalán, por ejemplo. Más importante que ese tipo de debate es hacer una revisión y un balance crítico de la labor desarrollada por el Teatre Lliure en la escena contemporánea catalana. Guillem-Jordi Graells expone que se ha estado configurando “un sistema de dependència dels ajuts institucionals on, en un grau o altre, una amplíssima part de l’activitat escènica és ‘concertada’ amb les diverses administracions, a partir d’unes regles de joc que són manifestament millorables en la seva dotació, tramitació i transparència”. GRAELLS, Guillem-Jordi. La institucionalització escènica a Catalunya, la història de mai acabar. p. 105-114. En: *Estudis Escènics*- Quaderns de l’Institut del Teatre. Barcelona: Diputació de Barcelona-Institut del Teatre, 2011. p.113. Aun cabe destacar que concordamos con Graells cuando asevera que la puesta en escena de autores catalanes debería responder no a una “obligación”, “sino a la demanda del público y de las compañías, es decir del interés de los espectadores por determinada obra/autor y del interés artístico de los grupos en montarlas o no”. Ibídem, p.113.

<sup>215</sup> FELDMAN, Op. cit., 2011, p.35.

Así, nacido del esfuerzo de un pequeño colectivo formado en el teatro independiente en los años del cambio, la solvencia de su trabajo teatral se impuso rápidamente y su peculiaridad de gestión creó un modelo posible de futuro:

Con la consolidación surgió el reto de lograr más medios para una labor hasta entonces limitado por las características fundacionales. A partir del modelo italiano de los *stabili*, y singularmente del Piccolo Teatro di Milano, en el momento que se planteó un proyecto de futuro y se decidió (...) que la vía inicial cooperativa era insuficiente para la nueva etapa, todos optaron por una nueva fórmula que pretendía fundarse en el modelo italiano – presencia de las diversas administraciones públicas en el soporte económico de las instituciones teatrales– con un modelo anglosajón de amplia presencia de la sociedad civil en su gestión y en el soporte económico. De aquí la creación de una fundación que quería ser instrumento legal de esta fórmula<sup>216</sup>.

Sin embargo, el paso del estatus de privado a público resultó duro y penoso. El Lliure tuvo que poner a prueba la estabilidad de su colectivo, de las producciones y del teatro para que las instituciones se atrevieran a respaldar política y económicamente su proyecto de teatro público. Diez años después de su creación, convertido en el principal teatro estable y de repertorio dramático de Catalunya, con un trabajo profesional, actividades ininterrumpidas y la conquista de un público habitual y exigente, el Lliure era asumido por los mismos espectadores como un teatro público, “mucho más público que muchos teatros institucionales, en el sentido de hacer prevalecer criterios artísticos sobre los de rentabilidad”<sup>217</sup>.

Durante esos primeros años, la precariedad económica comprometía el trabajo<sup>218</sup>. Aunque desde 1984 ya se habían venido firmando convenios de apoyo económico con las administraciones públicas, fue a partir de la constitución de la Fundació Teatre Lliure-Teatre Públic, en marzo de 1988, integrada por Fabià Puigserver, Josep Montanyès, Lluís Pasqual, Carlota Soldevila, Guillem-Jordi Graells, el arquitecto Manuel Núñez Yanowsky y el abogado Josep M. Socías Humbert, entre otros, que el Lliure dio el paso de empresa privada a institución pública, convirtiéndose en la primera iniciativa teatral independiente soportada por verba pública. Como subraya Jordi Graells, “l’única empresa a la qual es pot aplicar pròpiament la denominació de ‘teatre públic’ o, si es vol, ‘teatre privat de gestió pública’”<sup>219</sup>. En mayo del año siguiente, tanto el Ayuntamiento como la Diputación de Barcelona y la

---

<sup>216</sup> OROZCO, Del CDG al TNC: evolució del teatre institucional a la ciutat de Barcelona. En: I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani, 2005, p.552. El Teatre Lliure fue creado en 1976 como una cooperativa teatral, con vocación de teatro público. Sólo a partir de 1988 pasó a ser realmente un teatro público: Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona.

<sup>217</sup> ENRECH, El teatre Lliure: Fulgor i mort d’en Joaquín Murrieta, de Pablo Neruda. En: AZNAR SOLER, Op. cit., 1996, p.95-96.

<sup>218</sup> Los muchos esfuerzos mal recompensados económicamente no fueron suficientes para evitar una situación de déficit. El sistema de financiación basado en la autoexplotación y en los beneficios propios (que combinaba precios populares de 250 y 200 ptas. –temporada 78-79–, local pequeño, espectáculos dignos), además de algunas escasas subvenciones, hizo agravar y peligrar la continuidad del Lliure. En diversas ocasiones el Teatre Lliure estuvo a punto de cerrar sus puertas, incluso en un momento determinado se llegó a cerrar (en enero de 1989), por no poder asegurar su subsistencia. Ibídem, p.96.

<sup>219</sup> “En efecte, un dels debats fonamentals de les dues dècades anteriors havia estat la confrontació –tant conceptual com, sobretot, d’interessos– entre els anomenats “teatre públic” i “teatre privat”. Un debat sovint viciat d’origen per la impropietat en la dei nació i l’ús d’aquests termes. Perquè resulta que el “teatre públic” era sovint “teatre institucional” però sense gaire vocació de servei públic, i el “teatre privat” no era pròpiament un teatre d’empresa mercantil de risc sinó, com a molt, un “teatre concertat”, àmpliament subvencionat en alguns casos, no sempre a través de canals visibles i controlables”. GRAELLS, Guillem-Jordi. Dossier: L’escena catalana:

Generalitat de Catalunya se incorporaron al patronato de la fundación. Más tarde se incorporaría también el Ministerio de Cultura.

La estabilidad y el trabajo continuado fueron los ejes de la creación del Teatre Lliure, que buscaba crear un lenguaje teatral común en los espectáculos. En cuanto a la "organización interna" del Lliure en sus inicios la dirección artística correspondía de hecho a Fabià Puigserver, Lluís Pasqual y Pere Planella<sup>220</sup>, aunque es necesario señalar el papel de inspirador, impulsor<sup>221</sup> y director del Teatre Lliure que jugaba Puigserver, además de escenógrafo de todos los montajes del Lliure. A partir de 1981, Fabià quedó como máximo director del Lliure y responsable del colectivo. Tras su muerte, en 1991, la Fundació Teatre Lliure-Teatre Públic de Barcelona fue dirigida en etapas sucesivas por Lluís Homar (1992-1995, 1995-1998), Lluís Pasqual y Guillem-Jordi Graells<sup>222</sup> (agosto 1998-julio 2000), Josep Montanyès (2001-10 de noviembre de 2002, con su muerte), Àlex Rigola (2003-2007, 2007-2011)<sup>223</sup> y, actualmente por Lluís Pasqual (2012-)<sup>224</sup>. En cuanto al tema de la creación del espacio escénico, aunque a partir de 1991 cada montaje pasó a contar con un distinto escenógrafo, de libre elección del director de escena, los espectáculos del Teatre Lliure mantienen una línea de trabajo y su "sello" propio. Al mismo tiempo, el Lliure se renueva artísticamente con cada nueva etapa de dirección.

El Lliure quiere ser un teatro que se proyecte hacia el futuro siguiendo la idea de reflejar nuestra imagen como personas y como ciudadanos, rica, compleja, contradictoria, noble, apasionante, atractiva y, en definitiva, nunca aburrida. Un teatro en el que el público constituya cada día una asamblea, en el que seamos capaces de compartir sentimientos de una manera individual y colectiva y, sobre todo, *lliure*<sup>225</sup>.

Hoy el Teatre Lliure es referencia en las artes escénicas no sólo en Catalunya, sino en toda España y también en Europa, debido a su trayectoria de más de tres décadas con un trabajo de creación teatral maduro, consistente y de calidad, que ha consolidado un teatro público, de repertorio y de recuperación de los clásicos de la dramaturgia universal y local<sup>226</sup>. Su obra refleja las tendencias

---

balanç d'una dècada (2000-2010). La insitucionalització escènica a Catalunya. En: *Estudis Escènics*, Op. cit., 2011. p.113.

<sup>220</sup> GRAELLS, HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.156.

<sup>221</sup> Dentro del colectivo del Lliure, Fabià Puigserver siempre fue quien hizo que las cosas funcionaran: el motor del engranaje.

<sup>222</sup> Las responsabilidades que Guillem-Jordi Graells ha tenido junto al Teatre Lliure son múltiples y diversas, desde su creación hasta hoy en día: gestor/director de la Societat Cooperativa Teatre Lliure entre 1977-1980, miembro del equipo gestor del proyecto de futuro, jefe de dramaturgia, director adjunto, codirector (1998-2000), director de comunicación, miembro del equipo de la dirección artística y vocal de la junta de gobierno. Graells es, además, autor y traductor al catalán de una gran parte de las obras representadas en nuestros escenarios desde los años ochenta, especialmente por el Teatre Lliure.

<sup>223</sup> Rigola, con un equipo de dirección artística que compartía decisiones y línea, ha replanteado muchas de las líneas tradicionales del Libre, cerró la sede de Gràcia por problemas de seguridad –y luchó para reabrirlo con todas las garantías, cosa que logró al iniciar su última temporada, el 30 de septiembre del 2010–, buscó nuevos referentes europeos y apostó por la creación contemporánea tanto en los espectáculos de los creadores residentes cómo, sobre todo, impulsando el ciclo anual Radicals. GRAELLS, La insitucionalització escènica a Catalunya. En: *Estudis Escènics*, Op. cit., 2011, p.109.

<sup>224</sup> Inaugura "la temporada 2011-2012 amb un nou equip i amb la voluntat de recuperar alguns trets històrics del Lliure sense fer, però, un continuisme estricte d'etapes anteriors, ans marcant la voluntat de desenvolupar nous plantejaments". Ibídem, p.109.

<sup>225</sup> Disponible en: <<http://www.teatrelliure.com/es/el-teatre-lliure/quienes-somos/el-lliure/36-anos-de-teatro>>. Consultado en: Febrero 2013.

<sup>226</sup> Cf.: "La historia del Lliure fue una aventura colectiva; es la memoria de mucha gente". Lluís Pasqual en: MANUAL i TELEVISIÓ DE CATALUNYA, Op. cit., 2013. (documental televisivo). Disponible en:

teatrales de la época de su fundación y contemporáneas, siendo influida por las reflexiones teóricas y críticas del teatro más progresista, haciendo suyos los modelos más avanzados del teatro europeo, e influyendo la praxis teatral local y nacional.

Con la perspectiva del tiempo, se evidencian los muchos aportes del Teatre Lliure a la escena teatral contemporánea, tales como la validez del modelo propuesto (teatro estable, de repertorio en catalán, con vocación de teatro público) y la continua influencia sobre otras plataformas teatrales –resultado de la aglutinación de talentos y de la convergencia de experiencias y recorridos. El reconocimiento del Teatre Lliure como el grupo más importante de la escena española posfranquista y contemporánea se observa también a través de los diversos premios recibidos<sup>227</sup>. Como señala Graells, las directrices estéticas y programáticas del Lliure servirían de modelo a las nuevas generaciones<sup>228</sup>, y Fabià Puigserver sería el responsable de la renovación y nuevo protagonismo de la escenografía catalana, puesto que a partir del Lliure su trabajo escenográfico adquirió una nueva dimensión e inició una serie de rupturas y apuestas fundamentales, como el desbordamiento de la caja italiana.

#### 2.4.1. Fabià Puigserver<sup>229</sup>

Un teatre serà sempre, per a mi, un combat constant entre la realitat i la ficció. I aquest combat es manifesta amb una evidència absoluta en l'àmbit de l'espai teatral.  
(...) Aconseguir dominar-lo, fer-lo desaparèixer i convertir-lo per un moment en el món de la ficció adequat a cada nova circumstància dramàtica. Una lluita en la que les lleis deixen de ser pròpiament físiques, on allò real es converteix en versemblant<sup>230</sup>.

Fabià Puigserver (Olot, 28/10/1938 – Barcelona, 30/07/1991) encabeza, él solo, un capítulo de la historia del teatro catalán. Fue el renovador de los conceptos y de la práctica escénica

---

<<http://www.tv3.cat/videos/4730132/La-historia-dun-teatre-lliure>>. Consultado en: Octubre 2013. *La història d'un Teatre Lliure* es un documental televisivo de 56'37" de duración, producido por Manual en coproducción con Televisió de Catalunya y el patrocinio de Grup Mèmora, que tuvo su preestreno el 22 de octubre de 2013 en la sala Fabià Puigserver, en Barcelona, y su estreno en la televisión el 26 de octubre. Explica la trayectoria del teatro a partir de los testimonios de gran parte de sus fundadores y de personas estrechamente implicados en ella, desde sus inicios hace más de 35 años hasta la actualidad.

<sup>227</sup> Entre otros, ha recibido los premios: Premio de diseño e interiorismo de ADI/FAC 1976 a Fabià Puigserver por su adaptación del espacio teatral del Teatre Lliure; Premio Joanot 1977 a la mejor labor de la temporada 1976/1977; Fotogramas de Plata 1977; Premio de la Crítica "Serra d'Or" 1978; Premio Joanot 1978 a Josep María Flotats por su interpretación en *Eduardo II*, de Marlowe; Premio Ciudad de Barcelona a Puigserver; Premio Nacional de Teatro 1978; Premio FAD de Music-Hall, Premio Joanot de Teatro 1980 y Premio "Margarida Xirgu" 1980 a Rosa María Sardá por *Rosa i Maria*; Premio "El Espectador y la Crítica" 1979; Premio de la crítica "Serra d'Or" a Lluís Pasqual por *Les tres germanes*, de Chéjov; Premio Golden "Joves d'Or" 1980 a Lluís Homar; Premio de la Crítica "Serra d'Or" 1980 y Premio Adrià Gual 1980 a Lluís Pasqual por *El balcó*, de Genet; Premio Ciudad de Barcelona 1980 a Joaquim Cardona por *El balcó* y *Operació Ubu*; Premio "Margarida Xirgu" 1982 y Premio Lluitadora 1984 a Anna Lizarán; Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes 1983; Premio de la Crítica "Serra d'Or" 1984 y Premio Nacional de Teatro 1984 a Lluís Pasqual, por *Al vostre gust*; Premio Nacional de Teatro a Anna Lizarán por *Al vostre gust* y *Una giornata particolare*; Premio Ciutat de Barcelona a Puigserver por *La flauta màgica*; Orden de las Artes y las Letras a Lluís Pasqual; Creu de Sant Jordi 1985; Premio de Honor Jaime I "por la labor ejemplar y aportación al difícil proceso de normalización de un teatro catalán estable y de calidad", Premio de las Artes Escénicas Castilla-La Mancha 2001.

<sup>228</sup> Cf.: GRAELLS, La insitucionalització escènica a Catalunya. En: *Estudis Escènics*, Op. cit., 2011.

<sup>229</sup> Cf.: CDMAE, Op. cit., 2012.

<sup>230</sup> PUIGSERVER, Fabià. Un teatre, un espai de somni. p.26-38. En: INSTITUT DEL TEATRE. *Teatre Lliure 1976-1987*. Barcelona: Edicions Teatre Lliure-Publicacions de l'Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1987. p.27.

contemporánea, que aportaría nuevos conocimientos a la cultura teatral catalana y también española. Escenógrafo, figurinista, director de escena, actor, artista y artesano<sup>231</sup>, fue un extranjero en su país. Más de veinte años después de su muerte, en 1991, es innegable su posición como un personaje referente en la reforma de las artes escénicas catalanas, desde sus diversas facetas que se extienden de la creación de vestuarios, escenografías, espacios escénicos y teatrales, pasando por el legado teatral que dejó con la fundación del Lliure, también como director de escena<sup>232</sup>, hasta la herencia a las futuras generaciones de escenógrafos, debido a su dedicación a la enseñanza en el Institut del Teatre, en Barcelona. Su labor fue reconocida a través de varios premios recibidos<sup>233</sup>.

Al acabar la guerra civil española, su padre se marchó con el ejército de la República y la familia se exilió en Montpezat, cerca de Toulouse, Francia<sup>234</sup>. En ese enero de 1939, Fabià tenía pocos meses de edad. En 1944, Fabià pasó una temporada en Barcelona separado de sus hermanos, repartidos entre las casas de familiares y sin sus padres, que seguían exiliados en Francia. Al cabo de cuatro o cinco años, la familia volvió a reunirse en el exilio<sup>235</sup>. A principios de 1951, su padre fue deportado a Argelia<sup>236</sup>. Diez meses después, por medio de un comité internacional de solidaridad, se consiguió el derecho de asilo político a los exiliados españoles. A finales del año el padre fue trasladado a Varsovia, donde la familia pudo reunirse.

A partir de la afición de su madre por la ópera –que trabajaba como cosedora y bordadora–, el joven Fabià descubrió la vocación por el teatro y por el mundo de la cultura, que orientaría toda su vida. En su crecimiento cultural y artístico fueron importantes tanto la estancia francesa como la formación que recibiría en Polonia. En aquel entonces –sobre todo desde la muerte de Stalin en 1953–, el país vivió una gran apertura: Varsovia era una ciudad con un ambiente cultural muy vivo, *desiderátum* de la intelectualidad de la Europa del Este, donde el teatro era un hecho cultural y social<sup>237</sup>. A los catorce

---

<sup>231</sup> Lo hacía todo sobre el escenario, desde los proyectos hasta la realización, el montaje, la iluminación y los detalles decorativos y de vestuario que hiciesen falta.

<sup>232</sup> Aunque los sucesores de Fabià Puigserver como directores artísticos del Teatre Lliure siempre han tenido autonomía para conducir su praxis teatral según sus propias influencias, concepciones, estéticas, objetivos e intereses personales y artísticos, es innegable la herencia que Fabià les dejó. Desde sus principios, cada director era responsable de su puesta en escena; la “unidad” y coherencia del punto de vista era resultado de los análisis teóricos y dramáticos colectivos que precedían a cada montaje.

<sup>233</sup> X Ciclo de Teatro Latino (1967), Crítica del Festival de Valladolid (1973), Premio Nacional de Escenografía (1973 y 1974), Drama Critics Circle de Los Angeles por *Yerma* (1974), FAD de Interiorismo por la adaptación del espacio del Teatre Lliure (1977) y el Ciutat de Barcelona (1980).

<sup>234</sup> La familia estaba compuesta por la madre, tres hermanos, dos tíos y una tía. La marcha de Olot al sur de Francia se hizo a pie. Fabià recordaba que la familia había emigrado con ciertos derechos de asilo político cuando, de repente, en 1940, Francia se vio ocupada por los alemanes, que podían deportar a cualquiera a un campo de concentración. Cf.: FEBRÉS, Xavier (Conversa transcrita per). *Diàlegs en Barcelona: Fabià Puigserver/Manuel Núñez Yanowsky*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Regidoria d'Edicions i Publicacions, gener 1991.

<sup>235</sup> Sus padres creían que, con el fin de la guerra y la caída de los regímenes totalitarios nazista y fascista, el franquismo también llegaría a su fin y podrían volver a vivir en su país. Cf.: *Ibidem*.

<sup>236</sup> En 1951, con la retomada de relaciones diplomáticas entre el gobierno español y el francés, y la prohibición de las actividades del Partido Comunista de España en Francia, los exiliados deberían volver a España –siendo probablemente fusilados en seguida– o bien dejar el país. Cf.: *Ibidem*.

<sup>237</sup> En toda Polonia, no sólo en Varsovia, posterior a la Segunda Guerra Mundial –cuyos traumas de la primera reconstrucción Puigserver y su familia no llegaron a conocer, ya que llegaron allí en 1951– el teatro y la cultura tenían un puesto de primera importancia en la vida social, sin connotaciones excepcionales, elitistas o burguesas, aunque fuese con las limitaciones económicas y de libertad de expresión relativas, que son de suponer. GRAELLS, HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.172.

años, Fabià se inscribió en el Liceo de Artes Plásticas; más tarde se licenció en escenografía en la Escuela Superior de Bellas Artes de Varsovia. Llegó a trabajar en el teatro profesional como ayudante de Sodowski en el Teatro Dramatyczny, antes de regresar a España.

En 1959<sup>238</sup>, a los veintiún años, volvió a Barcelona seguido por sus padres pocos meses después, una ciudad que apenas conocía, y donde no conocía a nadie relacionado con el mundo de la cultura. Abocado a un panorama teatral débil y dominado por la censura franquista, el joven Fabià tuvo que esforzarse para situarse, adaptarse ante una realidad desalentadora y aun desarrollar sus inquietudes. Trabajó durante un año en el taller del escenógrafo catalán Andreu Vallvé, “remendando decorados de papel, decorados realistas, fastuosos, de colores chillones, decorados que podían servir lo mismo para un teatro de barrio como para una zarzuela y que nada tenían que ver con la escenografía polaca”<sup>239</sup>. Es que tampoco tenía nada que ver el teatro catalán de la época con el polaco: había un abismo entre la visión escénica de uno y otro. Las insuficiencias teatrales dominantes en España quedaban al descubierto.

Al lado de países como Francia o Alemania, aquí no había nada. Fabià Puigserver fue uno de los primeros a hacer algo serio. Él venía de Polonia, del Teatro de la Ópera, donde se había formado. Allí abrían por la mañana y entraban los obreros como si fuesen a una fábrica. Tenían la programación para uno y dos años... Puigserver trajo este tipo de trabajo y formó una familia que se fue profesionalizando poco a poco. Su trabajo era muy potente, de gran calidad<sup>240</sup>.

En ese contexto, en 1961, acabado el servicio militar en Zaragoza, Fabià entró en contacto con la Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), donde colaboró y conoció a figuras importantes para el futuro Lliure, como Carlota Soldevila. Gracias a las opciones programáticas de la ADB, que incluía el repertorio extranjero más innovador, como Bertolt Brecht o Ionesco, se intensificó la consciencia de que urgían cambios importantes en la orientación de la escenografía. Los telones pintados ya no respondían a las demandas de esa nueva dramaturgia, que “trencaven amb la lògica i les formes teatrals convencionals”<sup>241</sup>.

Ese mismo año ingresó en la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), donde conoció a gente del círculo teatral catalán y conectó con los sectores culturales más dinámicos e interesantes del momento –fundamental para su “aclimatación cultural”. Justo empezaba un fecundo y complejo periodo de cambios para la escenografía catalana, que implicaba el abandono definitivo de las técnicas tradicionales –léase: decorados pictóricos e ilusionistas<sup>242</sup>.

---

<sup>238</sup> Con la primera amnistía de responsabilidades políticas para los que habían participado a la guerra española, la familia decidió retornar a Barcelona. Fabià retornó unos meses antes de sus padres, para no tener que hacer el servicio militar en Polonia. Cf.: FEBRÉS, Op. cit., 1991.

<sup>239</sup> ROVIRA, Bru. Los que están... Fabià Puigserver. Un teatro austero. p.12-14. En: ABELLAN (coord.). Op. cit., 1986, p.12. En ese año conoció a Manolo Núñez i Yanowsky, que sería su amigo y compañero de labores teatrales durante toda su vida. Manolo, nacido en Rusia, de origen español, había venido a vivir a Barcelona con su familia hacía poco tiempo y añoraba a su país, cuando los dos jóvenes se conocieron en el puerto de Barcelona, observando los barcos polacos. Más tarde se licenció en arquitectura en Francia.

<sup>240</sup> PERICOT, Iago. El teatre sota control. p.123-140. En: FOGUET; MARTORELL, Op. cit., 2006, p.129.

<sup>241</sup> BRAVO, Op. cit., 1986, p.276.

<sup>242</sup> Si algunos escenógrafos ya habían atacado el ilusionismo como convención, no se apartaron de una técnica tradicional y de una concepción estática, plana y pictórica del decorado. Incluso Adrià Gual, siguiendo los



En esa época en Polonia el teatro es una profesión estable, incorporada a la vida de los ciudadanos. En Barcelona, en cambio, había una escena profesional depauperada, con planteamientos decimonónicos y una programación inocua y evasiva. Y como un auténtico 'túnel del tiempo', una escenografía anclada en las convenciones y en la estética del realismo posromántico<sup>243</sup>.

La AEDAG era un espacio más flexible y abierto de creación teatral, que ofrecía la oportunidad de desarrollo de un nuevo modelo de concepción y producción escenográfica, entendido como una realidad espacial, con entidad propia. No pictórica ni necesariamente figurativa –aunque también podría integrar la pintura y la figuración–, tal como ya habían planteado Appia y Craig, era una escenografía hecha con volúmenes, estructuras, luces, formas, texturas y colores. En la EADAG Fabià empezó estudiando interpretación y dirección, pero pronto empezó a colaborar como escenógrafo y figurinista, dando clases e interviniendo en diversos espectáculos, marcados por un carácter brechtiano. Aunque participó como actor en algunos montajes de la escuela, fue allí, en la cúpula del Coliseum, donde empezó a experimentar con el espacio escénico, con la distribución del público, y a buscar nuevas soluciones espaciales. Ya en sus primeras escenografías era evidente la preocupación por una nueva relación entre el actor y el espectador, entre el escenario y la sala: la necesidad de hacer participar todo el espacio. En aquel espacio circular, marcado por la experiencia mutua de público y actores compartiendo un mismo espacio, no había escenario a destruir ni evitar<sup>244</sup>. Era un espacio que había que crear a cada caso. En *La pell de brau* (1963), de Salvador Espriu, dirigida por Ricard Salvat, por ejemplo, el público estaba situado en la galería del primer piso de la cúpula, mientras los actores ocupaban el espacio vacío y circular de la planta baja<sup>245</sup>.

Desde la postura que siempre adoptó y defendió Fabià, el escenógrafo es un artista plástico del espacio tridimensional. En este sentido, el país que ofrecía al mundo, de las manos de Picasso, Dalí, Miró y Tàpies –por citar los más renombrados en las últimas décadas–, una plástica con un auténtico nivel europeo, continuaba produciendo una escenografía anclada en el siglo anterior. Como subrayan diversos autores, la llegada de Fabià Puigserver desde Polonia fue un acontecimiento clave para la escenografía catalana en ese contexto en que el teatro comercial seguía trabajando en una línea pictórico-ilusionista y que el Institut del Teatre seguía formando escenógrafos según los modelos habituales. Fabià trajo a Barcelona un bagaje cultural y teatral mucho más sólido que el que tenían sus compañeros de generación, y que, además de la formación plástica, incluía también una base humanística y dramática. Fabià era "el testimonio de un teatro de verdad, artesanal, culto, rico, de tradición y sabiduría, pero lleno de lenguajes nuevos para expresarlo"<sup>246</sup>. Traía una visión distinta de

---

preceptos de Appia y Craig, basados en la luz y en los volúmenes, lo había intentado, pero sin conseguir crear una ruptura real con la pintura y la ilusión, y tampoco generar una continuidad. Ibídem, p.276.

<sup>243</sup> GRAELLS, Guillem-Jordi. Fabià: impulso permanente en un arte fugaz. p.170-182. En: GRAELLS, HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.100, p.173. Josep Maria Benet i Jornet comenta el período anterior a la aparición de Fabià: "¡Cuántas temporadas de clásicos catalanes en el Romea a base de papel decrépito y telón, cuántos veranos de *vaudeville* grotescamente maquillado con sofás tapizados de verde!" GRAELLS; HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.260.

<sup>244</sup> GRAELLS, HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.214, p.238.

<sup>245</sup> ALCÁZAR SERRAT, Ivan (UPC). Sobre el Teatre Lliure de Barcelona: antecedentes, proyecto, espacios. p.277-305. En: *Telón de Fondo*. Revista de Teoría y Crítica Teatral. n.16. Estudios sobre el teatro. Buenos Aires, diciembre de 2012. p.291.

<sup>246</sup> NEL·LO, Francesc. El hombre de L'Oliba y de GTI. p.124-127. En: GRAELLS; HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.126.

la escena, más globalizadora, más plástica, más espacial. Al integrar su aprendizaje y conocimientos recibidos en Polonia en el movimiento teatral local, se tornaría una presencia decisiva en la reconstrucción de la escenografía y del teatro catalán y español.

Fabià tenía unos referentes muy claros: la escuela polaca de escenografía, con una importante influencia del movimiento expresionista<sup>247</sup>. Desde sus inicios Fabià transitó entre la abstracción y la concreción, con una cierta austeridad muy característica suya. A partir de una estética neoexpresionista ecléctica, mezclaría elementos profundamente centroeuropeos con una luminosidad mediterránea. Fabià caminaba hacia un gusto más mediterráneo y cálido, en la línea de escenógrafos italianos como Ezio Frigerio y Luciano Damiani, cercanos al Piccolo Teatro d'Arte di Milano<sup>248</sup>. Así, supuso una auténtica revolución conceptual del arte escenográfico, dando respuesta a la crisis del decorado pintado, a través del uso de recursos plásticos y de nuevos materiales hasta entonces despreciados, lo que permitió desvincular definitivamente la escenografía de la pintura.

En esa renovación de la práctica escenográfica que promovió en Catalunya se cuenta, por ejemplo, la introducción de la fotografía ampliada y, en cierto modo, la concepción de que en la escenografía podía intervenir todo<sup>249</sup>, tanto el trabajo del actor como el contacto directo con el público: "la introducción de nuevos materiales en el teatro, utilizados bajo un principio de economía, (...) respondían a las modernas dramaturgias surgidas del deseo de síntesis, austeridad, simbiosis creadora entre trabajo dramático y concepción escenográfica"<sup>250</sup>. Es cierto también que el contexto del Teatro Independiente catalán obligaba a adoptar soluciones de urgencia, bajo el doble condicionante económico y funcional.

A partir de los mínimos medios materiales, [el contexto] obligaba a la obtención de un máximo de rendimiento que satisficiera las necesidades dramáticas, a la vez que las materiales. Paradójicamente, las líneas evolutivas marcadas por los grandes renovadores de los años sesenta –simplicidad, economía formal y poder de sugerencia– estaban en consonancia con las características que, más por obligación que por libre elección– adquirieron los tratamientos escenográficos de los grupos independientes<sup>251</sup>.

Tres años después de su ingreso en la EADAG, en 1964, Fabià abandonó la escuela debido a su incompatibilidad con Richard Salvat. En busca de una diversidad de ambientes teatrales en los que poder desarrollar junto a diferentes directores su labor de renovación escenográfica, inició una nueva etapa. Fabià Puigserver –que entonces firmaba como Fabià Slèvia– se estableció por su cuenta e hizo escenografías y figurines para grupos de cámara, teatro comercial, universitario e independiente. A su

<sup>247</sup> GRAELLS, HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.223.

<sup>248</sup> "Tengo una influencia perfectamente clara: la escuela polaca de escenografía, donde hay una importante dosis de expresionismo. (...) Otra viene de la pintura, de una determinada pintura contemporánea. Tàpies me ha influido mucho. En cierta medida por la concepción y el tratamiento del material. Por lo que respecta al mundo de la escenografía actual, a mí nunca me han influido los alemanes de toda la escuela de Dresden, que ha sido sin duda un movimiento importante. Aunque en un momento me sedujo, nunca he llegado a acercarme del todo a ellos. En cambio sí que me han influido en los últimos diez años los mundos de Ezio Frigerio y de Luciano Damiani. Ambos. Quizá su tratamiento del ambiente mediterráneo ha hecho que me identifique con ellos en cierta medida, como si en su trabajo hubiese también algo mío". Fabià Puigserver citado en: *Ibidem*, p.223.

<sup>249</sup> *Ibidem*, p.207.

<sup>250</sup> CORNAGO BERNAL, Oscar. *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los "realismos"*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000. p.235.

<sup>251</sup> *Ibidem*, p.235.

formación artístico-teatral tan completa se unía un compromiso ideológico y político; y además del infrecuente nivel dramático que poseía, una visión general del proceso. Desde sus primeras escenografías en los sesenta, sobresalía su modo particular de pensar el espacio escénico: la concepción y adaptación del espacio para cada obra en concreto, su mirada atenta y minuciosa integraba la dramaturgia, el texto, el vestuario, el espacio escénico y la distribución del público en un todo cohesivo. La sutileza y delicadeza de su visión global artística, aliada a su práctica artesana, le permitía crear una síntesis dramática, un mundo sugestivo y poético a partir de la austeridad, con muy pocos elementos: "...crear un espacio poético, un espacio donde los elementos escenográficos no fueran a remolque de la acotación para representar un lugar determinado, sino que tuviesen capacidad de crear un espacio respecto a un lugar poético y no respecto a la acción concreta"<sup>252</sup>. En esa época empezaría a dibujarse un camino: "de repente se hablaba de la escenografía poética y no de la escenografía decorativa"<sup>253</sup>.

Tras su paso por la ADB y la EADAG, en el periodo comprendido entre 1965 y 1970, empezó a compaginar su labor escenográfica con la participación como integrante y colaborador del Teatro Universitario Independiente, en 1965. El año siguiente creó el grupo de teatro infantil<sup>254</sup> L'Oliba del Teatre d'Horta –donde además de escenografías, realizó su primer trabajo de dirección–, y participó del Grup de Teatre Independent (GTI)<sup>255</sup>, nacido del L'Oliba, y que hacía montajes experimentales en el Casino de l'Aliança del Poblenou, con dirección de Francesc Nel·lo. En 1967-1968 participó activamente de la operación *Off-Barcelona*, que proyectó su influjo poético y estilístico, de fondo político sociocultural sobre las creaciones que se siguieron.

Entre el Teatro Independiente y los circuitos estables, la labor de Fabià ya apuntaba a una concepción dramática de la escenografía. "Su trayectoria resulta significativa del proceso que tuvo que atravesar el teatro en España hasta llegar a la consolidación de un entendimiento de la creación escenográfica que implicaba no sólo una propuesta dramática, sino una idea de la dirección"<sup>256</sup>. Su recorrido creativo fue complejo, paralelo y equiparable al de los grandes creadores teatrales europeos expresionistas, legado de su formación polaca, cuya influencia estuvo presente prácticamente hasta la *Yerma* que dio vuelta al mundo.

Como revela Joan Abellan, la incorporación de Fabià Puigserver a la actividad teatral de Barcelona a inicios de los sesenta, se dio en una época marcada por "mitjans econòmics més aviat escassos i de manca absoluta de llibertat d'expressió. Època, tanmateix, àvida d'incorporar el teatre a les avantguardes artístiques i d'identificar la seva pràctica amb els avatars i les motivacions polítiques de la societat d'aleshores"<sup>257</sup>.

---

<sup>252</sup> Fabià Puigserver citado en: GRAELLS, HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.206.

<sup>253</sup> *Ibidem*, p.206.

<sup>254</sup> El teatro infantil buscaba un público nuevo, no maleado, virgen de las influencias ambientales –léase: TV. Cf.: *Ibidem*, p.126.

<sup>255</sup> En el GTI formó con Francesc Nel·lo el primer tándem director-escenógrafo.

<sup>256</sup> CORNAGO BERNAL, Op. cit., 2000, p.238.

<sup>257</sup> ABELLAN, Joan. L'escenografia de Fabià Puigserver. p.115-160. En: *Estudis Escènics*, n.24. Quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Barcelona: Edicions 62, març de 1984. p.124.

En 1971, con *Yerma*, de García Lorca, puesta en escena por el director argentino afincado en París Victor García, con la Compañía Nùria Espert, en la Aliança del Poblenou, Puigserver revolucionó la escenografía de la época al concebir el espacio escénico en función de una dramaturgia que era la metáfora del sentido ideológico global de la obra. Fabià estructuró todo el montaje sobre una tela elástica –una lona móvil<sup>258</sup>– blanca pentagonal, que llenaba el espacio central y que se podía deformar según la escena. Él tradujo visualmente, en una plástica de gran belleza, la tensión dramática del texto: la tela representaba el útero de una mujer que no podía engendrar un hijo. “Se creó una escenografía, un espacio, un artefacto, un objeto escénico que explicaba más el resultado que la obra quiere tener sobre el público que la obra misma”<sup>259</sup>.

Su éxito era lógico: sus creaciones tenían un cierto estilo y causaban impacto en el público. En su trabajo de creador de espacios escénicos, cada vez más Fabià Puigserver intentaba que esos potenciaran la acción dramática. También buscaba proporcionar nuevos códigos expresivos e interpretativos, para que el público pudiese experimentar nuevas relaciones. Buscaba la posibilidad de vivir el hecho teatral en su estrecha proximidad espacial y desde una perspectiva más plástica y estética, en detrimento del papel meramente decorativo e ilustrativo al que la escenografía estaba relegada en aquellos momentos<sup>260</sup>. En su trabajo se revelaba la tendencia a disponer del espacio dramáticamente y la necesidad de hacer participar todo el espacio. Unos pocos elementos se destacaron en su lenguaje escenográfico: los volúmenes y las luces como elementos definidores de espacios, el uso del símbolo como referente del eje dramático y aun la libertad de las estructuras técnicas. Fabià creó una marca personal inconfundible, que emanaba de un lenguaje artístico propio, a partir de una concepción renovadora de la relación espacio-público.

Es interesante la forma como Jaume Melendres explica la fascinación de Fabià por la mediación, por la “jugada intermedia”, que lo aproximaba a Brecht. El escenógrafo-director huía de lo esperado, de los lugares-comunes, buscaba una “concepción divergente”:

Más que de avatares biográficos o de afinidades políticas, [su *modus operandi*] proviene sobre todo, a mi juicio, del hecho de compartir con Brecht la idea de que la línea recta, aunque sea la más corta, casi nunca es la más interesante. Porque, en definitiva, toda la teoría brechtiana del extrañamiento –o la “distanciación”– no es otra cosa que una teoría de la mediación destinada a descubrir, mediante la superposición de filtros sucesivos y a veces contrapuestos, el sentido de los comportamientos humanos más allá de su apariencia<sup>261</sup>.

No obstante, Fabià no evolucionó<sup>262</sup> como escenógrafo sólo a nivel individual, sino que hizo escuela<sup>263</sup>. A partir de 1970<sup>264</sup> pasó a formar parte del profesorado del Institut del Teatre de Barcelona, en la

<sup>258</sup> El invento consistió en un suelo de lona movido por infinitos tensores que se anclaban a los lados del escenario.

<sup>259</sup> BRAVO, Isidre. Fabià Puigserver, escenógrafo: alumno, agitador, artista y maestro. p.227-259. En: GRAELLS; HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.237, p.238.

<sup>260</sup> Ibídem, p.256, p.266.

<sup>261</sup> MELENDRES, Jaume. Espejos Puigserver. p.291-301. En: GRAELLS, HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.297.

<sup>262</sup> No le gustaba la idea de “evolución” artística y tampoco de pertenencia a un “estilo” artístico. A respecto de su obra, hablaba de *influencias* y de *respuestas* a las demandas de la obra, así como de una “*aclimatación*” a la cultura local.

nueva etapa de la institución. En 1975 creó el Departament d'Activitats Escèniques y pasó a dirigirlo. En poco tiempo, la disciplina se convirtió en una especialización al lado de la interpretación y la dirección de escena. Al lado de profesionales como Iago Pericot, su aportación fue clave consolidando un cambio en los estudios de escenografía y en la formación de toda una generación de escenógrafos –entre los que se cuentan muchos de los mejores escenógrafos y diseñadores de vestuario que hoy protagonizan la creación plástica en la vida teatral catalana– sensibilizados con las nuevas estéticas y tendencias. Fabià, maestro nato, supo enseñar sobre todo su concepción del arte como una labor en función de un lugar y unas circunstancias concretas y, siempre, a servicio de la cultura teatral.

A partir de entonces, la escenografía catalana perdía definitivamente el concepto de “estilo”, los “ismos”. La utilización de lenguajes escenográficos tradicionales pasaba a ser posible mediante una revisión crítica:

La diferència fonamental respecte del període dels “ismes” rau en el fet que un escenògraf no adscriu ja la seva pràctica a u o dos estils o moviments, sinó que disposa de manera Lliure i eclèctica d'allò que la referencia parcial o total a un vocabulari estilístic determinat li aporta en funció de cada proposta dramtúrgica concreta amb la qual s'enfronta<sup>265</sup>.

En 1975, con la Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants, Fabià Puigserver hizo su primera colaboración profesional con Lluís Pasqual<sup>266</sup>, a través del montaje de *La Setmana Tràgica*, de autoría de éste, en la sala de la Aliança del Poblenou. El espectáculo causó tanto interés por su temática como por la escenificación<sup>267</sup>. Allí, la ruptura radical con el espacio a la italiana –cuya frontalidad y distanciamiento eran más adecuadas a la expresión de conflictos de carácter individual propios del género dramático de adscripción burguesa– se revelaba como un elemento dramático más profundo: se buscaban nuevas distribuciones del espacio a partir de la necesidad de incidir en el público de una manera distinta y de desarrollar otras formas de narración teatral. En la puesta en escena, cada actor-personaje ocupaba un lugar de la sala, dispuestos en “tribunas” alrededor del público, para contar su visión de los hechos, en una comunicación directa y espontánea con el espectador. El centro se definió como el lugar del público, convertido en personaje “oyente” de la obra. Los diferentes puntos de vista se concretaban en planos escénicos diversos, en la búsqueda del “pluriperspectivismo y la dramatización de la voz colectiva del pueblo”<sup>268</sup>. No se trataba de “revivir dramáticamente el tiempo de la historia presentada en escena, sino más bien lo muestran como un elemento más de un discurso reivindicativo y en cierto modo agitador. Por ello, la espacialidad no convencional con su potente

---

<sup>263</sup> El propio Teatre Lliure sería una escuela para jóvenes profesionales, una vez que muchos estudiantes hacían sus prácticas de escenografía allí.

<sup>264</sup> El período docente de Fabià Puigserver en el Institut del Teatre fue de 1970 a 1980.

<sup>265</sup> BRAVO, Op. cit., 1986, p.310.

<sup>266</sup> A partir de entonces, establecería con Lluís Pasqual una colaboración que duraría toda su vida. Este esquema de tándem director-escenógrafo –creador de espacios-espectáculos– remitía al que mantenían la mayor parte de los grandes equipos de trabajo de los directores europeos, que a menudo encontraron en el escenógrafo un estrecho colaborador, hasta el punto de no diferenciarse claramente las aportaciones de uno y de otro. CORNAGO BERNAL, Op. cit., 2000, p.238.

<sup>267</sup> En el montaje se adaptaron lenguajes populares para la narración histórica.

<sup>268</sup> CORNAGO BERNAL, Op. cit., 2000, p.243, p.232.

fisicidad, se erigía en esos espectáculos en una parte esencial del discurso<sup>269</sup>. Desde entonces, el espacio pasó a ser un elemento definitivo de su discurso dramático, que partía de la necesidad de incidir en el público de una manera distinta<sup>270</sup>.

Es interesante observar la relación no sólo temática, sino también escénico-espacial, entre *La Setmana Tràgica*, de Pasqual y Puigserver, y *1789*, montado por Arianne Mnouchkine y el Théâtre du Soleil en la peculiar ubicación de la Cartoucherie de Vincennes, en las afueras de París, en 1970<sup>271</sup>. Este espectáculo, que ocupó las naves de la antigua fábrica de cartuchos, abrió el camino a un teatro “para no hacer en teatros”. Desde la entrada a la sala, sin localidades numeradas, sin los típicos “acomodadores”, el ambiente estaba sobreexcitado y la compañía trabajaba para crear un sentimiento de alegría y de fiesta. En ambos, al manejar espacios distintos de los habituales, el espectador pasaba a considerarse un elemento más del montaje<sup>272</sup>. El resultado final era un “ensamblaje tectónico de planos dramáticos y plataformas escénicas”, como en una estructura arquitectónica, que convertía al espectador en un punto central no sólo teórico, sino físico, del hecho escénico.

En el mismo 1975, Fabià Puigserver fundó el Teatre de l'Escorpi, en el mismo espacio del Aliança junto con Josep Montanyès y Guillem-Jordi Graells. Con una estructura de grupo precaria, formada por alumnos y exalumnos del Institut del Teatre, algunos del grupo que Montanyès había dirigido en Horta e incluso algún rescate del GTI, como Carlota Soldevila, montaron *Terra Baixa* (1975), de Angel Guimerà, y *Quiriquibú* (1976), de Joan Brossa, en el que Fabià Puigserver hizo el paso definitivo a la dirección escénica. En *Terra Baixa*, la puesta en escena remarcaba los aspectos sociales de la obra, escenificada en un ambiente rústico muy estilizado por la elocuente pureza de materiales: madera blanca, esteras, sacos, trigo, todo debajo de una gran red llena de *pans del pagès* colgada de la estructura central, sintetizando los conceptos de la puesta en escena. Para Fabià, los panes colgados, “más que un símbolo eran una síntesis de todo un mundo, del mundo de la tierra, del trigo, del pan”<sup>273</sup>.

La participación y/o colaboración de Fabià Puigserver en las diversas empresas teatrales aportaba – además de su personalidad y sensibilidad artística– unos horizontes muy claros y prácticos<sup>274</sup>, marcados por el conocimiento, el método y la madurez de ideas. Si los intentos anteriores con el teatro independiente le sirvieron de “plataforma” para el salto cualitativo que anhelaba, con el Lliure el planteamiento sería completamente distinto. Los objetivos inmediatos eran no sólo la plena profesionalización, sino un funcionamiento estable auténtico, con una programación regular y oferta

---

<sup>269</sup> ABELLAN, Joan. Fabià Puigserver, escenógrafo. 1961-1983 Los años decisivos. p.195-226. En: GRAELLS; HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.214.

<sup>270</sup> Ibídem, p.212.

<sup>271</sup> *1789*, el espectáculo más importante de toda la historia de la compañía, se inauguró en 1970 en el Piccolo Teatro de Milán, donde Giorgio Strehler acogió y apoyó a la joven troupe. En 1971 lo presentarían en La Cartoucherie y en gira internacional. Cf.: *Cuadernos El Público*, n.16. El Théâtre du Soleil, amanecer en otoño. Madrid: Ministerio de Cultura, Centro de Documentación Teatral del Instituto de las Artes Escénicas y de la Música, septiembre 1986.

<sup>272</sup> OLIVA, Op. cit., 2004, p.51.

<sup>273</sup> GRAELLS, HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.209, p.211.

<sup>274</sup> Ibídem, p.172.

constante, creando un centro de producción autosuficiente<sup>275</sup> y dimensiones modestas –las de la sala de Gràcia–, adecuadas a “lo incierto de la aventura y a la voluntad de subsistencia a toda costa”<sup>276</sup>.

A partir de 1976 la historia de Fabià, su vida, se mezclarían con su Teatre Lliure. Mucho más que una compañía o un teatro donde desarrollaría su labor de figurinista, escenógrafo y director, el Lliure fue su teatro, su creación más importante, su hijo. Fabià, que ya llevaba quince años trabajando en España tanto como escenógrafo como director de escena en el teatro profesional, comercial e independiente, fue el máximo inspirador, el cerebro y el corazón de un referente escénico de primer nivel y de significativo calado<sup>277</sup>. A pesar de estar enfermo de Sida desde 1989, nunca abandonó su trabajo<sup>278</sup>, y en sus últimos años se dedicó a crear e impulsar el futuro del Lliure en un nuevo espacio teatral. La desaparición de Fabià, el 30 de julio de 1991, marcó un antes y un después en la historia del Lliure y del teatro catalán.

Fabià Puigserver fue un artista completo, de los que ya no suele haber. Fue un sintetizador del momento histórico, cultural y artístico en el que incidió de forma decisiva. Fue un creador que pensaba la obra teatral en todos sus aspectos, en su globalidad, mirando la puesta en escena en su concreción. Aliada a su sensibilidad artística, adquirió una formación sólida y muy completa en los principales centros culturales y artísticos de la época –Francia y Polonia–, que incluía estudios de bellas artes, escenografía, interpretación y dirección. Esta formación “innovadora” para los patrones de la España del tardofranquismo estuvo en la base de su abundante producción y de sus planteamientos espaciales. La pasión por su labor, su carácter ético y lúcido, mucha perseverancia y una personalidad carismática y cautivadora, serena y vital hicieron de él la figura inolvidable del arte escénico catalán contemporáneo.

#### **2.4.2. El histórico Lliure, Sala de Gràcia: *espai lliure***

Sobre el nacimiento de la sala del Teatre Lliure, el dramaturgo, director, profesor y crítico de teatro Jaume Melendres describió aquella noche mágica, mítica: un momento en el que los espectadores presentían que ocurría algo especial, sin tener la plena consciencia de que aplaudían un manifiesto teatral, que se vivía un momento histórico para el teatro catalán, que se hacía historia.

Contra todos los usos y costumbres, los espectadores empezamos a aplaudir antes de que comenzase la función inaugural, primero tímidamente y luego, en seguida, calurosa y unánimemente. Sin duda, aplaudimos a quienes tenían la fortuna de acercarse –sólo acercarse– al sueño de aquel ‘teatro público y al servicio del pueblo’ que nuestras asambleas reivindicaban en el seno de tormentosas madrugadas. Sin duda, también aplaudimos a la cooperativa La Lleialtat, del barrio barcelonés de Gràcia (...). Tal vez,

---

<sup>275</sup> No se trataba sólo de una sala de teatro, sino de un centro de producción teatral, abarcando la concepción, producción, ensayos y representación.

<sup>276</sup> *Ibidem*, p.180.

<sup>277</sup> CDMAE, Op. cit., 2012, p.17.

<sup>278</sup> Su “despedida” fue con la dirección y escenografía de una nueva puesta en escena de *Terra Baixa* (1990), de Àngel Guimerà, montada en el espacio del Mercat de les Flors por el Teatre Lliure.

incluso, nos aplaudíamos a nosotros mismos, supervivientes de una larga noche (...). Pero, sea como sea, aplaudíamos sobre todo el nuevo teatro, en el sentido más material de la palabra: una buhardilla de aproximadamente tres mil metros cuadrados, sobria y polimórfica, diseñada por Fàbia Puigserver<sup>279</sup>.

El origen del Teatre Lliure es inherente a la elección de la sala de la Cooperativa La Lleialtat de Gràcia como su espacio teatral, su "casa". En la línea de lo que se venía haciendo y experimentando en el resto de Europa y sobre todo en el Este, el Lliure rechazó el espacio teatral convencional y se instaló en La Lleialtat. Al nacer dentro de una cooperativa, el Lliure también se apropió de ese planteamiento y de esa memoria que se asocia a lo colectivo, a un espacio de trabajo, un espacio de acción y no de contemplación. La sala de La Lleialtat sería el espacio que les propiciaría desarrollar su teatro: un espacio que integraría creación, producción, representación y, aún, formación de profesionales.

Hay que destacar que el nombre Lliure no viene de libertad como un concepto genérico, sino "*lliure*" en varios sentidos: libre del franquismo (momento sociopolítico de la transición democrática), libre de jerarquías (organización interna de cooperativa de trabajadores del teatro), pero, sobre todo, libre de las imposiciones de una escena a la italiana (espacio teatral "no convencional"), según uno de sus fundadores y actual director, Lluís Pasqual<sup>280</sup>. En definitiva, un espacio "*buit*", "*obert*", "*lliure*": un teatro abierto de espacio, de posibilidades, de colaboradores, de ideas y de factores integradores. La palabra "salió" después que Fabià dibujó un teatro en que se podía cambiar el punto de vista del espectador.

Sin duda eso era importante porque salíamos de una dictadura. Había una necesidad de que explotara el espacio. Estábamos dirigidos con una sola mirada. De repente, poder cambiar el punto de vista del espectador era fantástico, y en un teatro con unas medidas donde eso era humanamente posible, pues se hacía a mano<sup>281</sup>.

Las condiciones estructurales de la sala ofrecían al grupo liderado por Fabià Puigserver una característica fundamental: el hecho de, con pocas reformas, poder acondicionarla. Con la reforma de la sala en 1976, antes de su inauguración, Fabià proyectó y desarrolló un espacio teatral abierto, completamente libre, transformable, donde la acción escénica no estaría restringida a una caja fija, a un marco y decorados<sup>282</sup>, es decir, sin los determinismos de una estructura rígida e inamovible como la escena a italiana<sup>283</sup>. En ese espacio "manipulable", diferentes planteamientos escénicos podían ser desarrollados según cada montaje, posibilitando diversas configuraciones en la interrelación actores-espectadores, distintos puntos de vista y una participación más activa del espectador en la obra – puesto que el público era una de las claves para Fabià.

A partir de los nuevos planteamientos espaciales, sin escena ni límites fijos entre lugar de la acción y espacio del público, se buscaba favorecer nuevas relaciones entre actores y espectadores. El espectador se veía obligado a abandonar su tradicional postura de observador-*voyeur*, para

<sup>279</sup> MELENDRES, Espejos Puigserver. En: GRAELLS, HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.291.

<sup>280</sup> Lluís Pasqual, entrevista concedida a la autora el 20/12/2013, en el Teatre Lliure, en Barcelona.

<sup>281</sup> *Ibidem*.

<sup>282</sup> "En un espacio vacío no puede haber decorado alguno. Si hay un decorado, el espacio no está vacío y la mente del espectador ya se ha amueblado". BROOK, Op. cit., 1994, p.36.

<sup>283</sup> Fabià Puigserver citado en: GRAELLS, HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.146.



convertirse en testigo, espía, juez, víctima o cómplice de la acción, miembro de la ceremonia, participante del juego o integrante de la fiesta. En el desarrollo de su dramaturgia del espacio, el establecimiento de una determinada relación actor-espectador –que exigían una nueva disposición y actitud de este último, planteada por cada montaje–, determinaba la estructura del espectáculo, imponiéndose sobre cuestiones funcionales de visibilidad o acústica. Sus dimensiones reducidas y la gran proximidad del público pasaron a ser marcas del Teatre Lliure, tanto por su espacio físico como por el teatro que ofrecían, que exigían un trabajo escénico cuidadoso y minucioso, tanto de escenografía, vestuario, iluminación o sonido, que también exigía una nueva manera de interpretar, muy distinta de la acostumbrada.

El Lliure tiene la peculiaridad de la proximidad entre representación y público en cualquiera de sus disposiciones. La voz, el gesto, el vestido, el maquillaje del actor, así como los accesorios y los elementos escenográficos, hacen, sea cual sea el sentido que les dé el signifiante propio, probablemente decisivo en la recepción. El aprovechamiento máximo de ese aspecto ha sido una de las cualidades que han potenciado la fama de los “acabados” del Lliure<sup>284</sup>.

En la búsqueda de nuevas relaciones espaciales se hallaban tres vías de soluciones: la invasión de la platea, ya sea avanzando el escenario hacia el interior o incrustando en el centro plataformas o estructuras escénicas complementarias<sup>285</sup>; la creación de un espacio de acción que envolviera totalmente o parcialmente el público<sup>286</sup>; y la acción central rodeada por el público<sup>287</sup>. Ese espacio podía tener muchas disposiciones, entre ellas, a la italiana, alargado en forma de pasillo, o central. Esta última era la opción más usual del Teatre Lliure en la sala de Gràcia por la intimidad y proximidad del espectador, exigiendo una nueva manera de interpretar<sup>288</sup>.

El espacio condicionaba la manera de interpretar porque no se podía “mentir” de la misma manera, necesitaba algo más creíble, pues estábamos a un metro del público. Era una escuela para el espectador, porque en un espacio central lo que está detrás no es un decorado, sino otra persona mirándolo. Había una nueva manera de concebir el vestuario. (...) La sala del Lliure condicionaba todo, con una proporción áurea de manual, toda de madera, con lo cual con una sonoridad perfecta. Y tuvo ese acercamiento humano porque lo daba el espacio continente<sup>289</sup>.

En el proceso de maduración profesional de Fabià como escenógrafo, tras sus significativas experiencias anteriores y al centrarse en el eje actor-espectador como punto de partida para el diseño espacial, el rechazo y la ruptura con la arquitectura y escena a la italiana se dieron rápidamente y de forma cada vez más evidente y definitiva. Según explica Guillem-Jordi Graells, Puigserver tenía una larga trayectoria investigando en ese campo: “ya había hecho espectáculos en la platea de la Aliança

<sup>284</sup> GRAELLS, HORMIGÓN, Op. cit, 1993, p.221.

<sup>285</sup> Ejemplo: *Àl·las Serrallonga*, de Els Joglars, 1974, escenografía Fabià Puigserver, con la implantación de tres plataformas de áreas de acción en medio y en contacto directo/comunicación física con el público. [Ejemplo del Teatre Lliure]

<sup>286</sup> Ejemplo: *La Setmana Tràgica*, Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants, 1975, escenografía Fabià Puigserver, que envolvía y oprimía el público por los cuatro lados y acción a menudo simultánea. [Ejemplo del Teatre Lliure]

<sup>287</sup> Ejemplo: *La bella Helena*, Teatre Lliure, 1979, escenografía Fabià Puigserver.

<sup>288</sup> Lluís Pasqual, entrevista concedida a la autora el 20/12/2013, en el Teatre Lliure, en Barcelona.

<sup>289</sup> *Ibidem*.

del Poblenou, con el GTI<sup>290</sup> y con *La Setmana Tràgica*<sup>291</sup>, y había alterado estructuras de teatros tradicionales, como el Capsa<sup>292</sup> o el Romea, intentando desbordar y hacer más versátil y operativo el espacio de teatro a la italiana tradicional<sup>293</sup>. Fabià pasó de la estricta transformación de los espacios escénicos disponibles a la cada vez más fuerte incidencia en la globalidad de los espacios teatrales, culminando en los proyectos del Teatre Lliure.

Las preocupaciones fundamentales de su teatro fueron el desbordamiento de la escena a la italiana, la investigación de nuevos sistemas de relación entre el público y la acción y, en consecuencia, el replanteamiento de la convención espacial que la ubica dentro de los límites del escenario, delante de un público que está separado y limitado a una única penetración –distante y prioritariamente frontal– de la acción y sus estímulos<sup>294</sup>. Fabià explicaba que “la frontalidad tradicional del teatro es demasiado a menudo una simple mimesis de las formas pictóricas”<sup>295</sup>.

En aquellos momentos esta idea nos excitaba mucho porque creíamos que era mejor que un teatro a la italiana. Y de ahí precisamente viene el nombre del Lliure. (...) Cada elemento escénico tiene su importancia y, sobre todo, la distribución del espacio. De eso siempre me siento totalmente responsable. Es uno de nuestros caballos de batalla (en el Lliure). Las paredes del teatro a la italiana se han hecho pequeñas. Son inútiles, incómodas<sup>296</sup>.

Así, la sala del Lliure nació con la voluntad de configurar un espacio nuevo a cada montaje. Fabià solía hacer opciones de puesta en escena y crear propuestas espaciales siempre distintas, ubicando el punto de vista del espectador unas veces por encima, otras por debajo del escenario, colocando el espectador sobre el mismo escenario, o bien alejándolo de éste, envolviendo o siendo envuelto por la escena y la acción. De este modo, el espacio influía sobre el espectador de distintas maneras y una nueva y determinada experiencia era ofrecida al público a partir de su peculiar espacio. Una de las “gracias” para los espectadores era ver cómo estaría el espacio la próxima vez.

Cada espectacle era una sorpresa. Per a l'espectador, el fet que la disposició escènica pogués ser tan variada suposava un gran atractiu. I per als actors era tota una experiència treballar en diferents disposicions respecte el públic (a vegades més elevats, a vegades més enfonsats, amb públic per dos costats o per tots quatre...) <sup>297</sup>.

El local escogido fue el salón de la Societat Cooperativa La Lleialtat<sup>298</sup>, una entidad fundada en la segunda mitad del siglo XIX, ubicado en la calle Montseny, número 47, en el corazón del barrio de

<sup>290</sup> La salida radical del espacio a la italiana ya se había producido en 1969, cuando desmontó el patio de butacas del teatro de L'Aliança del Poblenou y fusionó espacio de representación y espacio del público, colocando en el centro la acción dramática de *Tot amb patates*, de Arnold Wesker, con el GTI y puesta en escena de Mario Gas.

<sup>291</sup> En *La Setmana Tràgica*, en 1975, la creación de un espacio nuevo era una condición de la propia dramaturgia.

<sup>292</sup> En 1972, introdujo el escenario central en el Capsa para la puesta en escena de *Una guerra en cada esquina*, de Luis Matilla, con la dirección de Antoni Chic.

<sup>293</sup> Guillem-Jordi Graells citado en: ALCÁZAR SERRAT, Sobre el Teatre Lliure de Barcelona: antecedentes, proyecto, espacios. En: Op. cit., 2012, p.294.

<sup>294</sup> BRAVO, Op. cit., 1986, p.338.

<sup>295</sup> Fabià Puigserver citado en: GRAELLS; HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.238.

<sup>296</sup> Fabià Puigserver citado en: Ibídem, p.267, p.184.

<sup>297</sup> Taula Rodona: “Fem cruixir l'espai” (report). p.675-683. En: AAVV, Op. cit., 2005, p.681.

<sup>298</sup> La Cooperativa Obrera La Lleialtat fue creada en 1892, y se estableció en una finca de la actual calle Montseny, en la entonces villa de Gràcia. La Lleialtat surgió como una cooperativa de consumo de productos de primera necesidad, formada por un grupo de obreros del ramo de la construcción, vecinos de Gracia, escindidos de otra cooperativa de la villa, la de Teixidors a mà. En la época, estas cooperativas también solían funcionar

Gràcia, en Barcelona. Aquel espacio prácticamente sin uso sería completamente rehabilitado, adquiriendo un nuevo sentido, al mismo tiempo que rescataba su función original y su importancia como espacio social, de encuentro. Si en el pasado había sido una referencia en el vecindario, se transformaría en un lugar que pasaría a escribir la nueva historia del teatro de la ciudad.

El edificio de La Lleialtat ofrecía, como tantas entidades similares de la época, un local muy amplio, de dos plantas, con la antigua tienda como centro del edificio, y tres piezas más en su espacio social: biblioteca, bar y teatro. Era utilizado originariamente tanto para las representaciones de los cuadros escénicos de los socios de la entidad como para organizar charlas, conferencias o bailes, pero su uso había decaído significativamente en la década de setenta. Era un salón con un pequeño escenario, su marco de escena (embocadura), su galería alta y su platea de variada utilización. Las características originales de la sala eran básicamente las siguientes:

- Sala de espectáculos, con disposición típicamente a la italiana, con una platea plana, sin desnivel, de 20m x 30m, con suelo de madera y sin sillas.
- Tres de las paredes estaban rodeadas por una galería que sobresalía por encima de lo que era la platea. La cuarta pared daba al escenario por una boca de escenario de obra de albañilería. Además, había unas puertas de acceso al escenario.
- El techo de la sala, separado del tejado del edificio, era un cielo raso de piezas de uralita.
- En el escenario había un telar ("medio telar") y una escalera de acceso a los camerinos.
- Al fondo de la sala había una puerta de acceso a un amplio guardarropa.
- Al hacer esquina en el exterior con las calles Leopoldo Alas y Montseny, tenía salidas a través de balcones y ventanas a estas calles y también a una galería interior. El acceso a la sala se podía realizar por la calle Montseny, a través del bar.

El teatro de La Lleialtat no era un espacio ortodoxo a la italiana, debido a que constaba de suelo plano, tenía una escena muy pequeña, y las partes fijas se podían eliminar sin afectar la estructura del edificio. El primer paso fue la eliminación de la boca de escena, típica de la estructura a la italiana, pero no de la tarima o escenario en sí, una vez que a partir de elementos cambiantes y modificables y de distintas combinaciones, podía servir tanto para la escena como para el público. Esas estructuras modulares de madera (200x100x20 y 200x40) podían ser utilizadas como elementos escenográficos, para ampliación del espacio escénico o como graderío de espectadores que, según el montaje, podía llegar a tener un aforo de 500 espectadores (máximo). Gracias a esos módulos, era posible romper la frontalidad y jugar con una mayor variedad de espacios y relaciones escena-público. En el caso de

---

como polos de difusión intelectual y cultural, con una postura popular y progresista, apoyando el teatro *amateur*, el canto coral, el feminismo o el catalanismo. Años después de su fundación, tras adquirir los terrenos de su local, se reformó e inauguró el edificio, en 1923, con proyecto del arquitecto A. Millas. En las obras de los años sucesivos, la fachada sería reformada y en el interior sería añadida una galería sobre la sala del primer piso, con el uso de teatro y sala de baile. BIOSCA, Genona; SANROMÀ, Joan. *Cooperativa Obrera La Lealtad*. 1892-1992. Barcelona: Cooperativa Obrera La Lealtad, 1992.

servir de grada al público, quedaban acoplados, combinados entre sí, y sobre los cuales se colocaban los asientos móviles, de madera y lona<sup>299</sup>.

Per tal d'aconseguir una aproximació física entre representació i públic farà servir dues estratègies: l'adequació de l'espai teatral, de la mateixa sala, i la transformació de l'escenari. La segona estratègia l'enfronta a la caixa italiana, dissenyada per amagar tots els mitjans tècnics (tramoia) que possibiliten els canvis escènics. Nascuda per donar realitat a les escenes, acaba sent un corset imposat a l'actor, a l'espectador i al mateix fet teatral. Fabià emprà diversos recursos per alliberar la posada en escena d'aquest corset, que van des d'ensenyar tota la tramoia fins a despullar l'escenari, i fins i tot anul·lar-lo<sup>300</sup>.

También fue importante la construcción de un telar colgado en la parte central del techo y perpendicular a lo largo de toda la sala que, mediante la apertura de trampillas y el empleo de escaleras, permitía descender los focos de luz y emplazarlos en cualquier lugar de la sala –dando apoyo escenotécnico a los cambios constantes de espacio escénico de los montajes de Fabià Puigserver<sup>301</sup>. En dichas obras de adecuación del local a su propuesta y necesidades, se conservó la galería superior, al final de la cual se construyó la cabina técnica para luces y sonido. En esta primera fase, se dotó al teatro de treinta proyectores, un regulador de veinticuatro salidas, y de un equipo sonoro. Además de la insonorización del local y del acondicionamiento ambiental del teatro (pintura, iluminación), se aprovechó el patio para la construcción de un “foyer” y para la apertura de salidas de emergencia. A esto se acompañó la reforma de camerinos y servicios. Se instaló un taller de escenografía y otro de sastrería y *atrezzo*<sup>302</sup>.

Para ello, el grupo cooperativo llevó a cabo –prácticamente ellos mismos, con las propias manos, durante tres meses– las reformas necesarias, que consistían básicamente en liberar el espacio. Así como el *Globe*<sup>303</sup> de Shakespeare, el Lliure también fue el primer teatro “construido” *por* actores y *para* actores en Barcelona. La transformación de la sala fue concebida “amb mitjans simples i eficaços, i que va crear-hi un espai que mentalitzava i predisposava al fet teatral, perquè satisfés les necessitats de les escenificacions de la companyia”<sup>304</sup>. El Lliure tuvo, así, la primera sala transformable propiamente dicha de Catalunya. De hecho, tampoco había ningún espacio teatral similar en España<sup>305</sup>.

La legalización de la sala fue muy difícil puesto que no existían precedentes y desde el punto de vista jurídico nos dio muchos problemas. Una sala sin escenario no podía acogerse a las normativas vigentes sobre teatros, simplemente porque no existían teatros sin escenario. Fue una lucha larga, pero que conseguimos ganar creando un interesante precedente para el teatro<sup>306</sup>.

<sup>299</sup> Esas “sillas menorquinas”, ligeras y plegables, permiten su almacenamiento en un espacio reducido, lo que hace muy flexible la dotación de plazas.

<sup>300</sup> Antoni Bueso citado en: CDMAE, Op. cit., 2012, p.45.

<sup>301</sup> RAMON GRAELLS, Op. cit., 2011. Disponible en: <<http://w2.bcn.cat/bcnmetropolis/arxiu/es/page03d3.html?id=22&ui=515>>.

<sup>302</sup> GRAELLS, HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.146-147.

<sup>303</sup> SHAPIRO, James. 1599: *Un año en la vida de William Shakespeare*. Madrid: Siruela, 2007. p.137-148.

<sup>304</sup> RAMON GRAELLS, El deambular barcelonés del teatro. En: Op. cit., 2011.

<sup>305</sup> AAVV, Op. cit., 2006, p.346.

<sup>306</sup> Fabià Puigserver citado en: BRU ROVIRA. Los que están... Fabià Puigserver, un teatro austero. En: ABELLAN (coord.), Op. cit., 1986, p.13.

La remodelación del espacio teatral de Gràcia le valió a Fabià Puigserver en 1976 un premio de diseño e interiorismo de FAD (Foment de les Arts i del Disseny). Como publicaba Juan Antonio Hormigón unos meses después de la inauguración de la sala de Gràcia, aquél seguramente no era el mejor edificio teatral de Catalunya, “pero era el que mejor utilizado estaba, con más sentido y coherencia de toda España. Nada es gratuito, porque fue construido, ordenado y rectificado por gentes de teatro que lo manipulan y lo utilizan día tras día”<sup>307</sup>. Sobre el resultado de la remodelación, Fabià explicaba:

Es una sala útil para nosotros, pero rudimentaria y muy funcional. Esto, claro está, te obliga a hacer las cosas de un modo determinado. También existen ciertos montajes que resulta impensable quererlos realizar aquí. Yo pienso que no existe en el mundo ningún teatro perfecto. El que sirve para una cosa no sirve para otra. En realidad, en el Lliure hablamos mucho de polivalencia, pero no podemos montar un buen escenario. Un teatro que sirva para todo es muy difícil e, incluso, inútil<sup>308</sup>.

Fabià comentaba que cada vez que llevaban un montaje –concebido *por* y *para* el Lliure– a otro espacio, a un teatro convencional con escenario a italiana o a cualquier sala con otras condiciones, lo arreglaban como podían, pero había un sentido del montaje original que fatalmente se perdía<sup>309</sup>.

Desde el principio, Fabià tenía muy claro a qué proyecto teatral el espacio arquitectónico debía servir. Así como ocurrió cuando el Teatro Laboratorio de Grotowski adaptó su espacio en Opole (1959) y después en Wrocław (1965), o el Théâtre du Soleil de Mnouchkine ocupó las naves de la Cartoucherie en el bosque de Vincennes (1970), o Peter Brook y su compañía entraron en las Bouffes du Nord (1974), todos sabían exactamente qué buscaban. También lo sabía el Lliure cuando encontró la sala de la Cooperativa La Lleialtat (1976). Lo que vio, más que un salón de actos abandonado, fue el potencial de convertirse en el espacio libre y transformable que atendería a sus anhelos y necesidades. Así, también la dramaturgia del Teatre Lliure poseía estrecha relación con el espacio, una vez que éste era una de sus premisas ineludibles.

La recerca d'aquest contacte directe, tant físic com perceptual, entre espectador i actor, marca la trajectòria de Fabià. Atesa la realitat dels espais teatral a l'inici de la dècada dels seixanta, la seva primera feina fou la lluita contra l'espai “a la italiana” dels teatres i les sales tradicionals, on platea i escenari, és a dir, públic i representació, estan dràsticament separats en dos espais sense comunicació<sup>310</sup>.

El espacio elegido por el Lliure se adaptó a su proyecto teatral, tal como preconizaba Walter Gropius cuarenta años antes, a finales de la década de treinta, con su Teatro Total:

La arquitectura de un teatro tiene por misión convertir el instrumento teatral en algo tan impersonal, tan flexible y tan transformable como sea posible, con el fin de no condicionar de ninguna manera al director de escena y dejarle expresar las concepciones artísticas más diversas. Es la gran máquina espacial la que permite al director de escena dar a su obra personal la forma correspondiente a su talento teatral<sup>311</sup>.

<sup>307</sup> Juan Antonio Hormigón (mayo 1977) citado en: GRAELLS, HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.155.

<sup>308</sup> Fabià Puigserver citado en: BRU ROVIRA. Los que están... Fabià Puigserver, un teatro austero. En: ABELLAN (coord.), Op. cit., 1986, p.13.

<sup>309</sup> FEBRÉS, Op. cit., 1991, p.74.

<sup>310</sup> Antoni Bueso citado en: CDMAE, Op. cit., 2012, p.45.

<sup>311</sup> Walter Gropius citado en: HORMIGÓN, Op. cit., 1970, p.143.

En la época de la constitución del Teatre Lliure, se presentó la problemática espacial. Si por un lado, crear un gran teatro polivalente estaba fuera del alcance económico –y de los deseos–, de Fabià, por otro, estaba la opción de utilizar de algún galpón, almacén o fábrica abandonada. Sin embargo, el hecho de negar la singularidad misma del edificio teatral no correspondía a sus aspiraciones, aunque pudiese ser la opción más avanzada y la más viable económicamente –como había hecho Mnouchkine, en las antiguas naves de la Cartoucherie. Este antiguo asentamiento militar abandonado y aislado en el bosque de Vincennes, a la entrada de París surgió como un espacio que les permitiría crear teatro, beneficiándose más del poder cobijador del espacio que de la estructura del edificio<sup>312</sup>. El Théâtre du Soleil encontró en la Cartoucherie la herramienta concreta de creación teatral para establecer una nueva relación con el público y distinguirse del teatro burgués.

Fabià creó una nueva vía: la construcción de un nuevo teatro –con características nuevas– dentro de un viejo espacio teatral.

Puigserver necesitaba una herramienta, un útil, para transformar el teatro desde el teatro, y no desde la periferia. La respuesta fue el Lliure. Y aunque a primera vista su diseño pueda parecer una modesta miniatura de las grandes salas polivalentes, el Lliure fue otra cosa. Fue lo que las guerrillas son a los ejércitos: su afirmación y su negación al mismo tiempo, es decir, un dispositivo ágil y ligero, operativo, capaz de librar las mismas batallas en el mismo terreno, pero con medios humanos y técnicos reducidos, más racionalmente aprovechados y, sobre todo, ideológicamente cohesionados<sup>313</sup>.

En la misma Polonia de formación de Puigserver, Jerzy Grotowski trabajaba de manera discreta, pero rompedora. El local elegido por él para el Teatro Laboratorio era originalmente un club destinado a los artistas de Opole: un lugar de encuentro donde solían organizar tertulias literarias. En 1959, cuando Grotowski encuentra el local, éste ya se había convertido en un pequeño teatro de ochenta metros cuadrados, con trece filas de asientos. A sus manos, la estructura fija sala-escena fue destruida, dando lugar a un espacio libre para la experimentación de nuevas configuraciones espaciales capaces de aproximar actores y espectadores, y de promover la comunión teatral que buscaba el director polaco. Su segunda sede, en Wrocław, en 1965, será igualmente una sala desnuda, con las paredes pintadas de negro y un suelo de parquet brillante y limpio<sup>314</sup>. Es interesante observar como Grotowski y Puigserver, coetáneos y con una vivencia cercana, llegaron a ideales espaciales tan semejantes: un espacio teatral libre, donde experimentar y promover el acercamiento entre actores-espectadores.

En consonancia con los planteamientos de Peter Brook, también para Puigserver y el Lliure la importancia de la arquitectura teatral reside en ser ella misma el espacio escénico de cada obra. Su utilización como soporte escenográfico ha estado desde sus principios dentro de un proyecto artístico –dramatúrgico y estético– donde se busca lo verdadero, donde no hay lugar para la falsedad ni para lo artificial. Fabià llenó de espacios el espacio vacío de La Lleialtat: "Puigserver concibió el Lliure como un vacío matriz, capaz de ser ocupado en cada ocasión según los itinerarios imprevisibles de la

---

<sup>312</sup> Cabe contextualizar el hecho en una época donde las transformaciones urbanas en Francia alteraban profundamente el lugar del ser humano en la ciudad y la posición del teatro en los barrios.

<sup>313</sup> MELENDRES, Espejos Puigserver. En: GRAELLS, HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.293.

<sup>314</sup> Cf.: CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010.

imaginación; un lugar donde fuesen posibles todas las geometrías, todas las dramaturgias, todas las perspectivas<sup>315</sup>. Si a Brook le interesan los espacios que tienen una historia que se puede leer en los muros, para el Lliure la sala de la cooperativa de Gràcia contaba su historia de lucha y simplicidad, al mismo tiempo que desvelaba su espíritu artístico y cooperativista. En un periodo en que se estrenaban nuevas libertades, el local se convirtió en un espacio de teatro, de ideas, de posibilidades, de intercambio ético y estético. Un espacio abierto y libre, sin límites.

Así, desde el punto de vista espacial, más allá de la simple importación de modelos, Fabià fue uno de los motores esenciales de la asimilación catalana de las nuevas corrientes teatrales de la época. El Teatre Lliure se valió al mismo tiempo de preceptos del Teatro Total de Gropius-Piscator, del espacio sagrado de Grotowski y del espacio vacío de Brook. Hay que remarcar, sin embargo, que el Lliure de Gràcia no fue y no es una sala polivalente con escenario transformable, en el sentido estricto del término, sino un teatro *sin* escenario y, no obstante, teatro. Su espacio vacío, abierto, manipulable, flexible y libre a experimentaciones no es un espacio "neutral", sino que desde su nacimiento ya estaba cargado de vivencias, transpuestas a cada puesta en escena. En el trabajo espacial del Lliure, no ha importado el espacio teórico, sino el espacio como herramienta, como soporte de una vivencia. Para Fabià y el Lliure, su espacio no impone ninguna visión determinada, es tan sólo sugestivo, dilatando los límites de la imaginación<sup>316</sup> y posibilitando su tan anhelado "*teatre d'art en llibertat per a tothom*".

Fabià explicaba que el Lliure acabó creando un "estilo" propio: muy marcado por su sala poco convencional en la época y por espectáculos de pequeño formato, por la proximidad entre actores y espectadores, en una disposición siempre nueva, que atrajo un nuevo público de seguidores. En las palabras de Lluís Pasqual: "Una de las curiosidades del Lliure es que, en realidad, crece juntos toda una generación de actores, de artistas, de directores, de escenógrafos, y toda una generación de espectadores"<sup>317</sup>.

Acerca de la sala de Gràcia, Joan Abellan explicaba en 1984: "En la tria de la base espacial de cada escenificació del Lliure conflueixen, d'una banda, els factors de relació espacial exigits pel discurs que mena el muntatge i, d'una altra, els factors de visibilitat i de proximitat de l'espectador. Tot això que condiona el llenguatge dels elements escènics no sol ser factors fortuïts en un espai estable i polivalent com el del Lliure, a hores d'ara prou experimentat"<sup>318</sup>. De hecho, la existencia y las características de la sala de Gràcia revelan la medida de la importancia del espacio en la sensibilidad de Fabià y en la labor del Teatre Lliure.

La noche del 17 de febrero de 2000, los que asistieron al estreno de la obra *L'hort dels cirerers* del Teatre Lliure en la sala de Gràcia aun pueden recordar con emoción el momento en que la actriz Anna

---

<sup>315</sup> MELENDRES, Espejos Puigserver. En: GRAELLS, HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.294.

<sup>316</sup> "L'espai despullat (...) no imposa cap visió determinada, és tan sols suggestiu; (...) dilata els límits de la imaginació". Cf.: CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2010, p.158.

<sup>317</sup> Lluís Pasqual, entrevista concedida a la autora el 20/12/2013, en el Teatre Lliure, en Barcelona.

<sup>318</sup> ABELLAN, Op. cit., 1984, p.142.

Lizaran, en el papel de Madame Ranyevskaya, se detenía delante de una maqueta de la sala de Gràcia que Lluís Pasqual había incorporado a la escenografía, en un llamado en defensa de su huerto de los cerezos<sup>319</sup>. Así describe Sharon Feldman ese poderoso momento metateatral difícil de borrar de la memoria colectiva de la comunidad teatral barcelonesa.

Mentre Lizaran, una de les grans dames de l'escena teatral i membre fundadora de la companyia resident del Lliure, abraçava la maqueta d'aquest espai teatral eminentment simbòlic, semblava localitzar màgicament, i fins i tot domesticar, els paràmetres geogràfics i espacials de l'obra de Txèkhov per fondre en un gest al·legòric excessiu una sèrie de conceptes llunyans i alhora molt propers a casa. Es tractava d'un moment amarat de nostàlgia i reflexió deliberadament conscient en què Pasqual, sempre atent als paral·lelismes que entrellacen ficció i realitat, ofería als seus espectadors i, específicament, al conjunt de la comunitat teatral barcelonina, l'oportunitat de reflexionar sobre on havien estat i fins on havien arribat des de la nit en què es va inaugurar el Lliure un quart de segle abans<sup>320</sup>.

La imagen doblemente codificada de Lizaran/Ranyevskaya abrazando melancolicamente su Lliure/huerto-hogar representaba una especie de encuentro y, al mismo tiempo, sutil homenaje al espacio teatral que el grupo del Lliure había ocupado el último cuarto de siglo. La sala de Gràcia –a diferencia del huerto de los cerezos– consiguió salvarse del peligro de pérdida o destrucción, funcionando hasta hoy, tras su periodo de cierre para reformas (2003-2010). Pero, en la noche de aquel estreno a principios del 2000 –cuando el Lliure se preparaba para dar el paso en su evolución artística y renacer en una de las naves del histórico Palau de l'Agricultura en la montaña del Montjuïc, tras el duelo por la pérdida de su creador–, el futuro del espacio de Gràcia no estaba claro<sup>321</sup>.

Pese a que durante un periodo de tiempo fue ineludible cerrar la histórica sala de Gràcia para obras de acondicionamiento, se ha preservado el espacio fundacional del Teatre Lliure como un activo irrenunciable. En 2003, casi treinta años después de su inauguración, la histórica sede del Lliure, que seguía acogiendo representaciones, cerró para reformas de adecuación de seguridad. Su restauración duró de 2007 a 2010, cuando finalmente se reinauguró<sup>322</sup>. Hoy, la sala sigue formando parte de los espacios teatrales de la Fundació Teatre Lliure-Teatre Públic de Barcelona.

En la sala del Teatre Lliure de Gràcia, desde 1976 hasta 2003 fueron representadas en total **XX obras**, siendo **XX los montajes** propios de la compañía –en efecto, durante los primeros años, la compañía produjo un espectáculo cada dos o tres meses. Entre los montajes propios están tres puestas en escena de obras de William Shakespeare, objetos de estudio de la tesis: *Titus Andrònic* (1977), *Al vostre gust* (1983) y *Juli Cèsar* (2002). El recorte temporal de la tesis (1977-2007) excluye el periodo de reformas de la sala de Gràcia, pasando a considerar, a partir de su cierre, exclusivamente el nuevo Teatro Fabià Puigserver como espacio de representación y, por tanto, de análisis de los montajes.

<sup>319</sup> FELDMAN, Op. cit., 2011, p.267.

<sup>320</sup> FELDMAN, Op. cit., 2011, p.268.

<sup>321</sup> Ibídem, p.268.

<sup>322</sup> Con sus aproximadamente 500 lugares, el Lliure de Gràcia está destinado prioritariamente a dramaturgia contemporánea, danza, música y teatro musical de mediano-pequeño formato. Para más información acerca de las reformas del Lliure de Gràcia, ver: GUÀRDIA, Francesc. Rehabilitació del Teatre Lliure de Gràcia. En: Dossier: *Inaugurem! Gràcia. Teatre Lliure*. 30 de setembre de 2010. ALCÁZAR SERRAT, Sobre el Teatre Lliure de Barcelona: antecedentes, proyecto, espacios. En: Op. cit., 2012.



### 2.4.3. El nuevo Lliure, Sala Fabià Puigserver: *espai flexible*

No cabe duda de que la experiencia de la sala del Lliure de Gràcia constituyó el aprendizaje necesario y el referencial para la creación del Lliure del Montjuïc. La sala de Gràcia, que condicionó la dramaturgia del Teatre Lliure, fue el referente de la nueva sala. El propio Fabià comentaba que, si antes del Lliure creía que el teatro sólo podía ser eficaz si estaba libre de todos los condicionantes de un escenario, poco después descubrió que un espacio abierto, libre, tiene sus ventajas e inconvenientes respecto al escenario convencional.

He descubierto que no existe la polivalencia absoluta de un espacio, que no puedes hacer lo que quieras en una sala vacía porque también tiene unas medidas, una estructura, unas obligaciones. Le hemos sacado muchas posibilidades de la sala del Lliure, pero a la postre también te encuentras con limitaciones. No son, por supuesto, las mismas de un escenario convencional, pero tiene otras. No es la panacea<sup>323</sup>.

Para Fabià, la referencia histórica era muy importante. Tenía plena consciencia de que la escena a la italiana fue creada en un momento concreto, pasando por siglos de evolución de las formas teatrales, y convirtiéndose en la mejor respuesta a las demandas sociales y artísticas de la época: "Por eso han durado tantos años y han dado tanto de sí"<sup>324</sup>. Muchos textos del repertorio occidental "exigen" por sí mismos una determinada puesta en escena a la italiana. En esos casos, "la forma está tan ligada a una concepción del hecho escénico que la traslación espacial comportaría transformar la obra en otra"<sup>325</sup>.

Por otra parte, a través de su experiencia con el Lliure de Gràcia, Fabià sabía que hoy en día el espacio vacío es capaz de responder mejor a la relación entre actores y espectadores, consideradas las expectativas del público contemporáneo. Por ello, muchas veces su punto de partida estaba en el asumir la escena a la italiana en todas sus posibilidades y limitaciones, viendo abrirse un abanico de opciones escénicas. Fabià podía utilizar las convenciones del escenario con una cierta ironía, buscando y estableciendo una complicidad con su público. Porque el *cómo* puede ser más importante que el *qué*. Antoni Bueso destaca aún que "esta nueva vía de comunicación con el espectador a menudo conlleva una reflexión metateatral acerca de los lenguajes teatral y espectacular"<sup>326</sup>. De hecho, lo que buscó Fabià en el proyecto teatral para la nueva sede del Lliure, en Montjuïc, fue justamente la conjugación entre los espacios convencional y "lliure".

No vol dir que no es pugui trencar aquest model d'escenari a la italiana. Es pot fer i ho intentarem al nostre projecte. S'ha d'arribar a la simbiosi entre el model tradicional i el renovador, sense excloure-hi mai la possibilitat d'escenari frontal, a la italiana. S'ha de poder combinar amb altres possibilitats de la manera més racional possible i menys cara possible<sup>327</sup>.

El antiguo Palau de l'Agricultura, que formaba parte del complejo de la Exposición Universal de Barcelona de 1929, albergaría la nueva sede del Teatre Lliure. Se trataba de un edificio decimonónico

<sup>323</sup> GRAELLS, HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.219.

<sup>324</sup> Ibídem, p.220.

<sup>325</sup> Ibídem, p.220.

<sup>326</sup> Antoni Bueso citado en: CDMAE, Op. cit., 2012, p.45.

<sup>327</sup> FEBRÉS, Op. cit., 1991, p.90.

situado en la falda de la montaña del Montjuïc, concebido originalmente por Josep M. Ribas y por Manuel M. Mayol, y que empezó a construirse en 1927. Tras la exposición, fue utilizado como mercado de flores (1964-1984) y como almacén municipal. Cuando se propuso su rehabilitación y adaptación como espacio teatral, llevaba tiempo sin uso y se encontraba en mal estado de conservación.

En septiembre de 1988, la directora de teatro Carme Portaceli le había invitado a Fabià Puigserver para el ensayo preestreno del montaje de *Combat de negre i de grossos*, de Koltès, en el antiguo Palau de l'Agricultura. Fabià "miraba muy interesado aquel espacio destrozado (ideal para el *Combat*, para Koltès y su mundo)"<sup>328</sup>. Con la reciente denegación de la plaza de las Arenas, esa noche Fabià encontró la futura sede para su teatro, al lado del nuevo Mercat de les Flors y creando las bases de la futura de la Ciutat del Teatre.

En 1989, Fabià Puigserver –ya enfermo– y el arquitecto Manuel Núñez Yanowsky habían empezado a trabajar en el nuevo proyecto de rehabilitación y adaptación arquitectónica del Palacio de la Agricultura de Montjuïc, tras el establecimiento de los criterios que deberían regir las obras en cuanto a su aspecto exterior –como por ejemplo la preservación de la volumetría<sup>329</sup>– y algunos puntos del interior, determinados por el Patrimonio del Ayuntamiento de Barcelona. Puigserver tenía muy claro que Núñez Yanowsky debería ser el arquitecto de la nueva sala del Teatre Lliure: además de su amistad, decía que había pocos arquitectos con tanta relación directa con el teatro como el Manolo, y que por eso podría entender tan bien sus necesidades<sup>330</sup>. Sin embargo, el proyecto del nuevo teatro partió de la visión y experiencia de un escenógrafo y hombre de teatro: Fabià ideó hasta sus detalles.

El acto oficial de entrega de las llaves tuvo lugar en 1990, con el alcalde Pasqual Maragall. A través del acuerdo establecido con el Ayuntamiento, se cedió a la Fundació Teatre Lliure el uso del Palau de l'Agricultura por un periodo de treinta años. Durante el mismo año se procedió al levantamiento de planos, estudios del suelo y peritaje de los cimientos y estructuras. El proyecto fue entregado a la Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona a finales de año, corriendo a cargo de la Diputació de Barcelona los gastos derivados de esta primera fase. El 29 de abril de 1991, en Gràcia, se presentó públicamente el anteproyecto, a través de una gran maqueta. Ése fue el último acto público al que asistió Fabià Puigserver, fallecido el 30 de julio del mismo año, y que participó hasta el último momento en la concreción de aquel proyecto de futuro<sup>331</sup>. Aunque no llegó a ver ni siquiera el inicio de las obras, Fabià lo dejó "encarrilado". Trabajar por consolidar ese sueño pasó a ser el gran tributo de sus compañeros a su memoria. Por ello, el 1 de diciembre de 1991, delante de la que sería la

---

<sup>328</sup> BONNÍN, Herman; DALMAU, Antoni; PORTACELI, Carme. ¿Qué función puede tener la Ciutat del Teatre? En: Barcelona Metròpolis Mediterrànea, n.50. Ayuntamiento de Barcelona, 2000. Disponible en: <[http://www.bcn.cat/publicacions/bmm/50/cs\\_pregunta.htm](http://www.bcn.cat/publicacions/bmm/50/cs_pregunta.htm)>. Consultado en: Abril 2013.

<sup>329</sup> En el nuevo edificio, sólo varió la parte de la volumetría que corresponde a la caja escénica y la nueva galería acristalada de la planta baja, donde está la recepción permanente del teatro.

<sup>330</sup> FEBRÉS, Op. cit., 1991, p.89.

<sup>331</sup> FUNDACIÓ TEATRE LLIURE-TEATRE PÚBLIC DE BARCELONA, Op. cit., 2007, p.287.

nueva sede del teatro, miembros y amigos del Lliure pusieron una simbólica primera “piedra”: un árbol, un olivo.

El acto simbólico de inicio de las obras se celebró sólo en diciembre de 1995 y el comienzo oficial se dio en marzo del año siguiente. Las obras se alargarían mucho respecto al calendario previsto, durando hasta 2001<sup>332</sup>. La ejecución del proyecto y de la obra, así como los replanteos del proyecto y el seguimiento de las obras, estuvieron a cargo del arquitecto Francesc Guàrdia<sup>333</sup>. Desde el Teatre Lliure, el sucesor de Lluís Pasqual desde enero de 2001, Josep Montanyès, frustrado con la situación económica del Lliure anunció su dimisión en la primavera del mismo año. Sin embargo, tras unas semanas, decidió seguir como director, supervisando las obras del nuevo Lliure y el consorcio de la Ciutat del Teatre, además de dirigir el Institut del Teatre. Si Puigserver fue el creador del sueño de la nueva sede del colectivo, Montanyès fue quien se encargó de la dura labor de materializar ese sueño, falleciendo meses después de su finalización, en noviembre de 2002.

La inauguración de la nueva sede del Lliure no se dio hasta pasados diez años de la presentación de su proyecto<sup>334</sup>. La sala grande del teatro Fabià Puigserver –en homenaje al gran escenógrafo que la diseñó– se estrenó el 22 de noviembre de 2001, con la ópera *L’adéu de Lucrecia Borja*. Con un aforo de 736 espectadores, está destinada prioritariamente a grandes producciones de teatro clásico y de repertorio, compañías invitadas, espectáculos de danza, música y teatro musical de gran formato. Ya la sala pequeña –el Espai Lliure– se inauguró sólo el 01 de febrero de 2002, con *12 ballen Serrat*, un espectáculo de danza a partir de canciones de Joan Manel Serrat, y dirección artística de Joan Ollé<sup>335</sup>. Así, tras una década de sueños e incertidumbres, proyectos y replanteos, el Palau de l’Agricultura experimentó una sorprendente transformación, pasando a ser la nueva casa del Teatre Lliure.

Una de las marcas más significativas del nuevo Lliure ideado por Fabià Puigserver es la conexión y síntesis entre tradición y modernidad presente en la polaridad exterior-exterior. El nuevo teatro se apropió del antiguo Palau de l’Agricultura, conservando su aspecto exterior, su significativa capacidad, y renovando completamente su interior. Antoni Ramón Graells explica acerca de la arquitectura original:

---

<sup>332</sup> Desde la presentación oficial del proyecto hasta diciembre de 1993, las instituciones no se comprometieron presupuestariamente con el nuevo Lliure, y tampoco cumplieron con los plazos de repase de las subvenciones. Con la partida asignada por el Ministerio de Obras Públicas, no se firmó el convenio hasta el fin de 1994. Las obras tampoco pudieron empezar en septiembre de ese año, según lo previsto. Aunque en enero de 1995 se firmó el acuerdo entre las instituciones implicadas –Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, Ministerio de Cultura, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Diputació de Barcelona, Ajuntament de Barcelona y Fundació Teatre Lliure-Teatre Públic de Barcelona. Cf.: Disponible en: <www.teatrelliure.com>. Consultado en: Abril 2009.

<sup>333</sup> El equipo estaba formado por: Lluís Roig (arquitecto técnico), Gerardo Rodríguez (ingeniero de estructuras), Pedro V. Ibáñez (responsable de las instalaciones), José Luís Tamayo y Tano (Cayetano) Astiaso (como consultores escénicos, de la empresa STOLLE, de Madrid) e Higinio Arau (responsable de la acústica). ALCÁZAR SERRAT, Sobre el Teatre Lliure de Barcelona: antecedentes, proyecto, espacios. En: Op. cit., 2012, p.299.

<sup>334</sup> A la nueva sede del Teatre Lliure, nos referimos como “Lliure del Montjuïc” o bien sala “Fabià Puigserver”, como se bautizó a su sala principal.

<sup>335</sup> Antiguo director del Festival Sitges Teatre Internacional, nombrado por Josep Montanyès.

Era monumental en las dimensiones, rotunda en la volumetría y “nua” [desnuda] por el tratamiento de la superficie de los muros, su arquitectura era, a la vez, ecléctica en los detalles, con inspiración a medio camino entre la arquitectura de Brunelleschi y el barroco andaluz, y *noucentista* en la elección y uso de materiales, como la terracota aplacada sobre muros estucados a la manera de la “cartoixa” de Pavia. El Palau estaba lleno de aspectos contradictorios. En estas maneras de componer propias de la École des Beaux-Arts, tendientes a la jerarquía, la simetría y el orden, se flexibilizaban en un edificio irregular, aunque buscarse disimularlo<sup>336</sup>.

En la intervención del edificio, se conservó y se restauró el estilo arquitectónico, las pinturas murales y los bajorrelieves del siglo anterior, presentes principalmente en el espacio del vestíbulo principal. Pese a su gran tamaño, en su interior, revestida de madera vista y con su metafórica arquería, la sala grande proporciona una interesante intimidad. Inspirados en el Teatro Farnesio de Parma<sup>337</sup>, en los tres lados –laterales y fondo– están los arcos que forman las galerías en tres niveles –una especie de *loggia* perimetral– y delimitan el espacio de la gran sala teatral, en una “alusión historicista y estilizada”<sup>338</sup>.

Al mismo tiempo en que hace referencia a ese modelo clásico del teatro a la italiana, se destaca la modernidad de la sala Fabià Puigserver que, a través de la técnica, permite que su espacio sea completamente transformable, siendo capaz de fascinar y sorprender al espectador. También se ha buscado mantener una de las pautas artísticas y características más singulares del Lliure: el uso no convencional de su espacio, polivalente, cercano al público y variable a cada nueva propuesta escénica. Esos mismos arcos de galerías también posibilitan tanto una utilización técnica –la ubicación de focos, por ejemplo– como el uso dramático, cuando en muchos montajes, las galerías son espacio de acción de personajes<sup>339</sup>.

Como subraya Lluís Pasqual, la sala grande del Teatre Lliure “actualiza el espíritu del Lliure Gràcia”<sup>340</sup>: la memoria de la sala histórica quedó preservada en la nueva sala grande Fabià Puigserver, una vez que, pese a sus dimensiones, tiene las mismas facilidades técnicas y dramáticas de la sala de Gràcia<sup>341</sup>. La versatilidad en la disposición del espacio escénico y en su relación con el espectador también es inherente al diseño de la sala Fabià Puigserver, que incluso puede permitirse ofrecer dos producciones distintas de manera paralela –aunque no simultáneas.

La flexibilidad del espacio radica en un sistema de plataformas regulables con *spiral-lifts* y un peine

<sup>336</sup> RAMÓN GRAELLS, Antoni. El lloc del teatre: Barcelona fi de segle. p.559-579. En: AAVV, Op. cit., 2005, p.571.

<sup>337</sup> El teatro Farnesio de Parma, proyectado por Giovanni Battista Aleotti, discípulo de Palladio, erigido en 1618 e inaugurado en 1628, dio un paso más en la evolución de la arquitectura teatral, rompiendo con la continuidad espacial de los teatros de la antigüedad y estableciendo el modelo clásico del teatro italiano. Con capacidad para cerca de 3.500 espectadores, el Farnesio fue construido dentro de una sala de armas de 87 x 32 metros, inicialmente destinada a los torneos galantes. SURGERS, Anne. *Escenografías del teatro occidental*. Buenos Aires: Ediciones del Sur, 2005. p.65-67. OLIVA, César; TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 1990. p.112. CARRERA DÍAZ, Manuel. El renacimiento italiano. p.99-118. En: HIDALGO CIUDAD, Juan Carlos (ed). *Espacios escénicos*. El lugar de representación en la Historia del Teatro Occidental. Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004. Cuadernos escénicos, 8.

<sup>338</sup> ALCÁZAR SERRAT, Sobre el Teatre Lliure de Barcelona: antecedentes, proyecto, espacios. En: Op. cit., 2012, p.300.

<sup>339</sup> Por ejemplo, el fantasma del padre de Hamlet, en el montaje de 2007, de Lluís Pasqual.

<sup>340</sup> <http://www.teatrelliure.com/es/el-teatre-lliure/donde-estamos/montjuic/sala-fabia-puigserver>

<sup>341</sup> Lluís Pasqual, entrevista concedida a la autora el 20/12/2013, en el Teatre Lliure, en Barcelona.

que cubre, mediante un *tension-grid*, toda la sala y escena. Es posible colgar un foco u otro elemento necesario en cualquier punto. Se puede controlar y acomodar el tamaño de la sala y de la escena mediante elementos colgantes del *tension-grid*<sup>342</sup>. Para poder adoptar las más diversas disposiciones espaciales, el suelo es modular y manipulable, con las butacas montadas sobre plataformas elevadoras<sup>343</sup>. Además, éstas pueden bajar a los fosos, creando un espacio diáfano, o la sala puede hacerse más pequeña y proporcionada con la bajada del techo.

En la sala de formato rectangular, se puede convertir el patio de butacas en un espacio autónomo, en una especie de “plaza”, aislado de la escena a la italiana: una versión técnicamente más avanzada del Lliure de Gràcia. Pasqual explica lo que ideó Puigserver:

Si allí [en el Lliure de Gràcia] los cambios los hacíamos todos manualmente, aquí [Lliure de Montjuïc] se hacen mecánicamente. Lo cierto es que lo consiguió. Muchas salas que se dicen polivalentes al fin y al cabo no lo son porque cuesta muy caro transformarlas, cuesta muchos días de trabajo. Aquí no. De una configuración cualquiera a la más opuesta, puede llevar como mucho dos días, con doce personas –no técnicas ni especializadas– trabajando<sup>344</sup>.

El director Lluís Pasqual aún destaca una característica espacial que condiciona las relaciones humanas. El nuevo teatro ha preservado el espacio del foyer del comediante –herencia de la *Comedie Française*– que viene del Lliure de Gràcia, donde era realmente una necesidad, puesto que prácticamente no había camerinos, eran pequeñísimos. Los camerinos del Lliure siguen siendo pequeños y continúa habiendo el “*foyer comediant*”: un espacio donde los actores se encuentran justo antes de entrar al escenario. “Así que en esa pequeña sala que llamamos ‘sala de espejos’ es donde los actores se encuentran, hacen los últimos retoques. Eso da un cierto espíritu de compañía. No es lo mismo que cada actor esté en su camerino y se encuentren directamente en el escenario”.

En las palabras de Feldman, la sala se completa con “un escenari modular de darrera generació únic a Europa”<sup>345</sup>. Para Ramón Graells, responsable del Observatori de Teatres en Risc,

el “nou Lliure” (...) és encara avui dia, (...) una de les sales més modernes d’Europa pel que fa a la tecnologia i enginy de modificació del terra de la sala, ja que permet qualsevol disposició i inclinació de la grada i té la millor caixa escènica de la ciutat, després de la del Liceu i la de la Sala Gran del TNC<sup>346</sup>.

Además de la sala principal, está también otra pequeña sala transformable, el Espai Lliure, con una capacidad mucho más modesta, de casi 200 asientos. Con su planta en cruz, fue pensada originalmente como sala de ensayos, pero suele acoger producciones con la misma polivalencia y versatilidad que los otros espacios, a pesar de sus dimensiones más limitadas y su proximidad con el espectador. Está destinada prioritariamente a propuestas innovadoras, de investigación y

<sup>342</sup> ALCÁZAR SERRAT, Sobre el Teatre Lliure de Barcelona: antecedentes, proyecto, espacios. En: Op. cit., 2012, p.300.

<sup>343</sup> Un costoso sistema de elevadores hidráulicos.

<sup>344</sup> Lluís Pasqual, entrevista concedida a la autora el 20/12/2013, en el Teatre Lliure, en Barcelona.

<sup>345</sup> FELDMAN, Op. cit., 2011, p.36

<sup>346</sup> RAMON GRAELLS, ALOY, ALCÁZAR. Dossier: L’escena catalana: balanç d’una dècada (2000-2010). En: AAVV, Op. cit., p.117. Cabe tener en cuenta aquí que las cajas escénicas del Liceu y del TNC no son transformables.

experimentación, lecturas dramatizadas, cabaret, teatro, danza, música y teatro musical de pequeño-mini formato<sup>347</sup>.

Por lo que respecta al extenso programa funcional del teatro, tras la remodelación del edificio, éste dobló su superficie útil, contando hoy con casi 18.000 metros cuadrados<sup>348</sup>, distribuidos en ocho plantas, siendo dos de ellas subterráneas. El programa incluye: biblioteca y sala de lecturas, salas de ensayo de música y de danza, talleres de sastrería, atrezzo y escenografía, bar, restaurante, librería y foyer en la parte pública<sup>349</sup>. El teatro tiene su entrada principal, con foyer, desde el passeig de Santa Madrona, y otra entrada desde la plaza Margarita Xirgu, que conecta con el Mercat de les Flors y el Institut del Teatre. En la disposición del proyecto, por motivos de acústica<sup>350</sup>, la sala principal se aísla de la calle, a través de foyers y anchos pasillos. Así, el propio recorrido es también responsable por introducir progresivamente el espectador en el mundo de la ficción.

Hoy, muchos años después, al lado de la avenida del Paral·lel, está consolidada la Ciutat del Teatre, donde el Teatre Lliure (Sala Fabià Puigserver) es el motor en la montaña del Montjuïc. Para Jordi Coca, Fabià, el alma de ese proyecto, hizo "de la silueta del nuevo Teatre Lliure en Montjuïc el emblema teatral de la ciudad de Barcelona"<sup>351</sup>. Este importante espacio teatral, sueño nacido hace décadas de la labor de Fabià, es la herencia que hemos recibido del maestro ausente, y donde su teatro continúa siendo recreado a cada nuevo montaje, a cada función, a cada temporada.

---

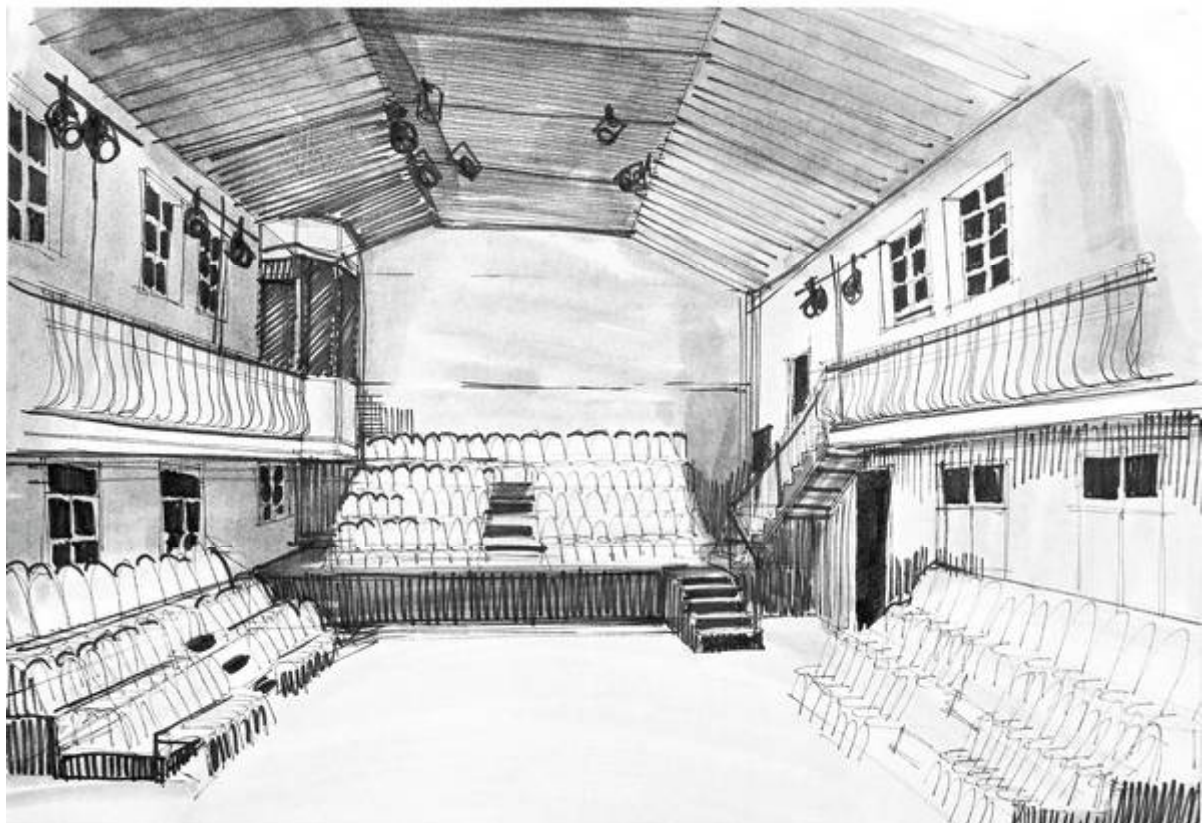
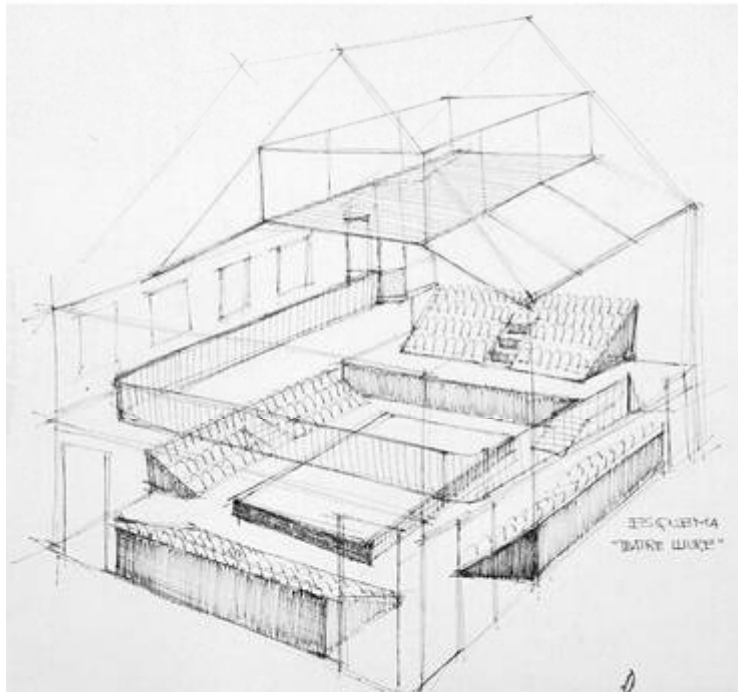
<sup>347</sup> Josep Montanyès citado en: FUNDACIÓ TEATRE LLIURE - TEATRE PÚBLIC DE BARCELONA, Op. cit., 2006, p.286.

<sup>348</sup> Aunque casi la mitad sean espacios de circulación y servicios.

<sup>349</sup> ALCÁZAR SERRAT, Sobre el Teatre Lliure de Barcelona: antecedentes, proyecto, espacios. En: Op. cit., 2012, p.300.

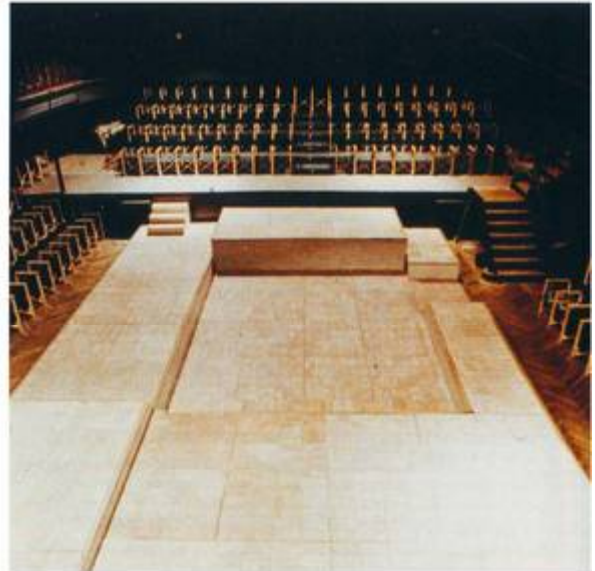
<sup>350</sup> La insonorización del espacio fue pensada con relación a la sala de Gràcia, que los ha hecho muy cuidadosos con la insonorización. La nueva sala del Montjuïc está perfectamente insonorizada: hay una caja de escena y dentro –envuelto– hay otra caja, formando un pasillo alrededor, donde también la chácena forma parte del complejo escénico, de ese espacio insonorizado, absolutamente silencioso.

<sup>351</sup> COCA, Fabià Puigserver. El compromiso profesional. En: GRAELLS, HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.130.



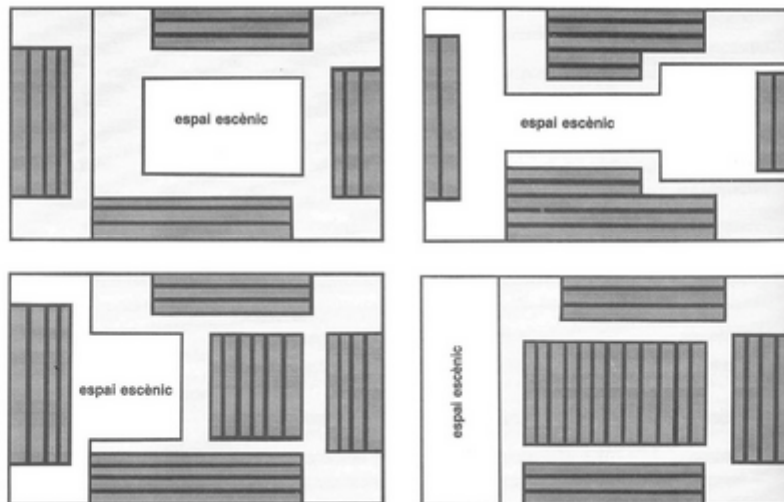
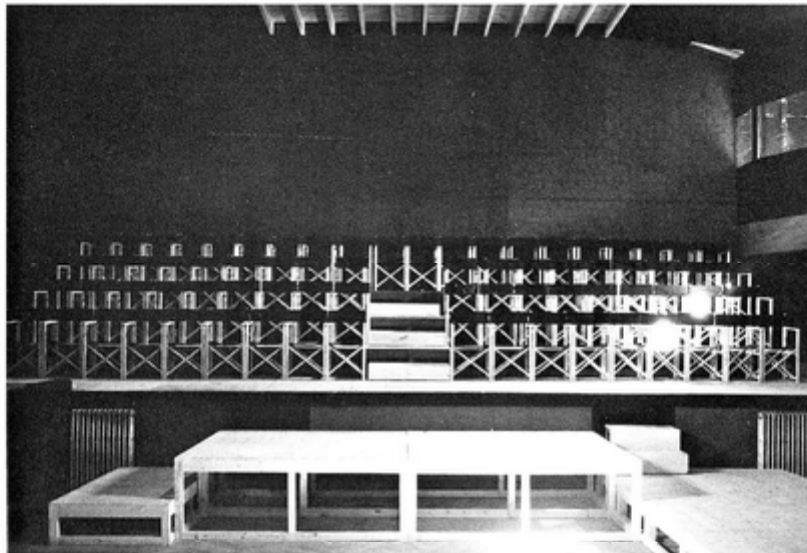
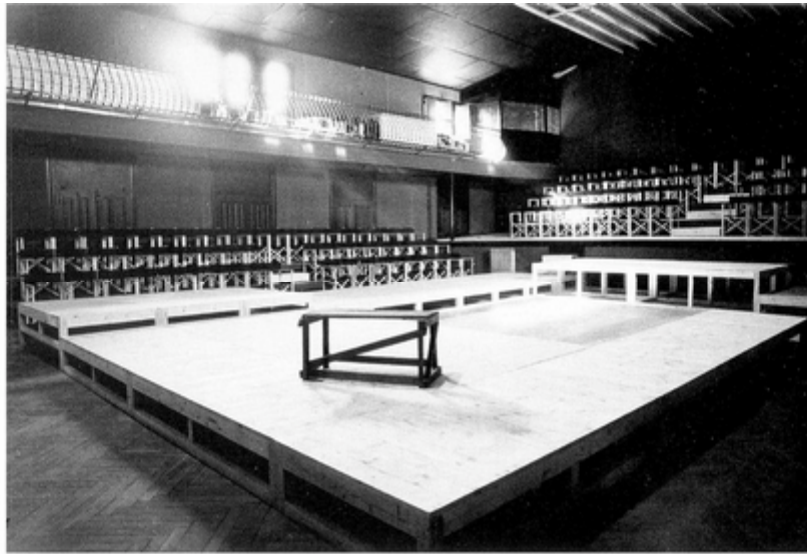
Teatre Lliure, sala de Gràcia, dibujos de Fabià Puigserver, 1976.  
 Fuente: Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona.



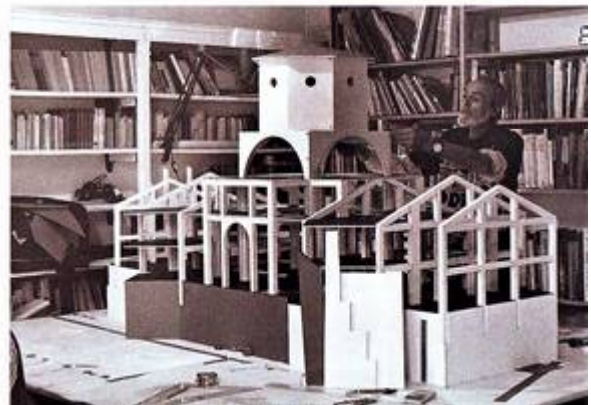
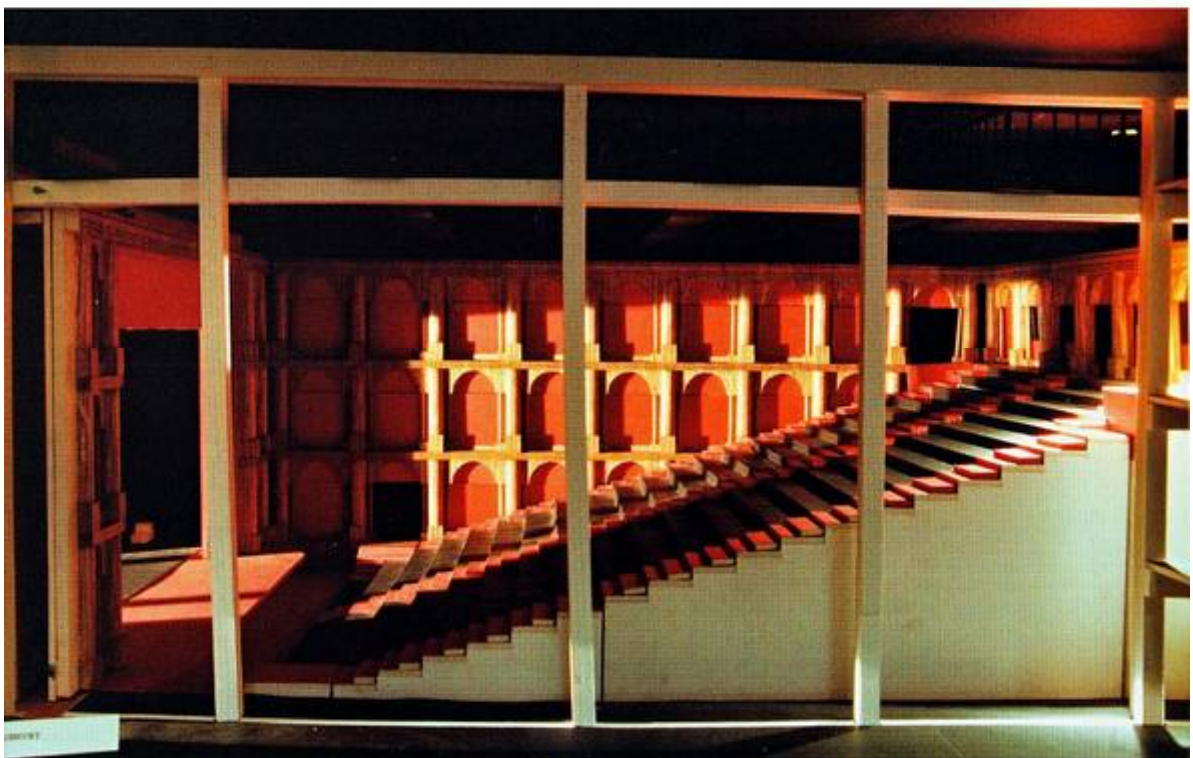
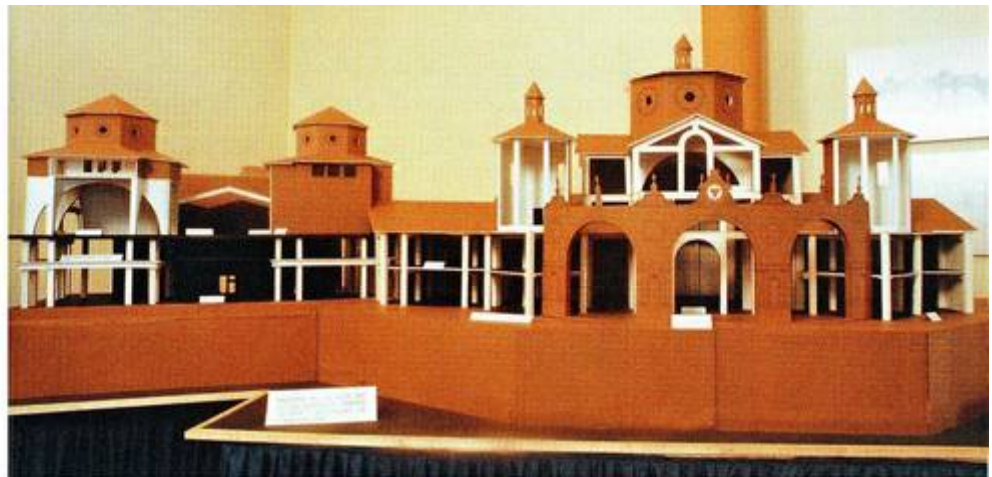


Teatre Lliure, sala de Gràcia, fotos remodelación, 1976.  
Fuente: fotos Ros Ribas, Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona.





Teatre Lliure, sala de Gràcia, fotos remodelación y esquema de las principales disposiciones espaciales.  
Fuente: fotos Ros Ribas, Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona.



Teatre Lliure, Fabià Puigserver y la maqueta del nuevo teatro en el antiguo Palau de l'Agricultura.  
Fuente: fotos Ros Ribas, Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona.







Teatre Lliure, actual teatro en Montjuïc y antiguo Palau de l'Agricultura antes de las reformas.  
Fuente: fotos Ros Ribas, Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona.





Teatre Lliure, Sala Fabià Puigserver, vistas interiors.  
Fuente: fotos Ros Ribas, Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona.



Teatre Lliure, actual teatre en Montjuïc: vestíbul, accesos, camerino, Espai Lliure, espai escenari y sala principal durante las reformas. Fuente: fotos Ros Ribas, Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona.

### 3. UNA LECTURA DEL ESPACIO

Este capítulo ha sido concebido en términos hermenéuticos, como una búsqueda de sentidos del espacio y de la obra de Shakespeare para el teatro contemporáneo. Se analizan cada uno de los seis espectáculos del Teatre Lliure montados en el marco temporal de treinta años (1977-2007), a partir de obras de Shakespeare. Por razones metodológicas, se distinguen los montajes en tres períodos: Fabià Puigserver/Lliure de Gràcia, con *Titus Andrònic* y *Al vostre gust*; Pos-Fabià Puigserver/Lliure de Gràcia, con *Juli Cèsar*; Teatre Fabià Puigserver (2003-2007), con *Romeu i Julieta*, *Richard 3r*, y *Otel·lo*.

El análisis y la lectura presentada pasan no sólo por los fenómenos y aspectos escénicos, sino también por la consideración del contexto histórico y sociocultural original de cada obra y de las características sociopolíticas actuales. En este recorrido observamos cómo la obra de Shakespeare se integra espacialmente en el contexto teatral catalán contemporáneo: un "trencaclosques" complejo y original. El apartado está ilustrado con un significativo material gráfico –gran parte inédito– que sirve de base al análisis, como: fotos, bocetos, dibujos, perspectivas, etc. En anexo hay un DVD con algunas escenas seleccionadas y analizadas en los textos presentados en este capítulo.



### 3.1. Los Shakespeares del Lliure

Pocos años antes de que el Teatre Lliure se lanzara a la empresa de montar clásicos de la dramaturgia mundial y exactamente cinco años de que llevaran a escena *Titus Andronicus*, su primer Shakespeare, Josep Maria de Sagarra, el traductor de esta obra, comentaba: "Muntar un Shakespeare és arreu del món una empresa arriscada; les referències, les comparacions sorgeixen de manera inevitable. Muntar-lo aquí, on manquem d'una tradició adequada, i muntar-lo en unes poques setmanes i amb uns actors vinguts d'ací d'allà, resulta una temeritat"<sup>1</sup>.

Hoy, más de tres décadas después, Shakespeare en Catalunya representa una apuesta segura. En 2003, en un texto titulado *Shakespeare en el Lliure*, Guillelm-Jordi Graells ya explicaba:

Programar un títol shakespearà, habitual o insòlit en els escenaris europeus, en un teatre del nostre entorn és, avui, un fet prou normalitzat o en camí de ser-ho. No ho era, ni de bon tros, en el context del teatre català i en català de fa vint-i-cinc anys. També en això, el Lliure va posar algunes pedres en l'assoliment d'aquesta "normalitat"<sup>2</sup>.

En la formación del Teatre Lliure, sus fundadores se propusieron poner en escena obras de la dramaturgia mundial en catalán, como se ha visto en el capítulo anterior. De hecho, Shakespeare ha sido uno de los autores más representados por el Lliure a lo largo de su trayectoria. En el ámbito del territorio español, se observa: "Entre las compañías españolas más ligadas al autor inglés se encuentra la señera Teatre Lliure, pionera en Cataluña en el ámbito de la investigación, que ha decidido mantenerse fiel a este principio"<sup>3</sup>. En Catalunya, según los datos aportados por la investigación doctoral de Helena Buffery, aunque la presencia constante del autor inglés es notoria en decenas de versiones locales, el Teatre Lliure también es la compañía que más Shakespeares ha presentado en el país, sobre todo durante el período analizado por esta tesis (1977-2007)<sup>4</sup>. Poner clásicos en la escena catalana, y en especial Shakespeare, fue todo un proceso de aprendizaje. Para el montaje de los primeros Shakespeares, también contribuyó la experiencia de otras puestas de clásicos como *La vida del rei Eduard II d'Anglaterra*, de Marlowe, dirigido por Lluís Pasqual en 1978, que tuvo veintinueve funciones<sup>5</sup>.

Sin embargo, si hay una característica común entre Shakespeare y el Teatre Lliure –lo que nos ha hecho relacionarlos en esta tesis–, es la espacialidad como elemento fundamental del discurso artístico. Tanto para Shakespeare como para el Teatre Lliure, el espacio es inherente a su propia dramaturgia y praxis teatral. Como se ha visto en los capítulos anteriores, por un lado, la obra y la

<sup>1</sup> Josep Maria de Sagarra, en 1972, citado en: BUFFERY, Helena. *Shakespeare en Català*. Traduir l'imperialisme. Vic: Festival Shakespeare / Eumo Editorial, 2010. p.159, p.163-164.

<sup>2</sup> GRAELLS, Guillelm-Jordi. Shakespeare en el Lliure. En: TEATRE LLIURE. *Romeu i Julieta*. Programa de mà. De: William Shakespeare. Dir.: Josep Maria Mestres. Barcelona: Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona, març de 2003. s/p.

<sup>3</sup> Disponible en: <<http://www.e-sevilla.org/index.php?name=News&file=article&sid=761>>. Consultado en: enero 2014.

<sup>4</sup> Cf.: Anexo: C. Produccions. En: BUFFERY, Op. cit., 2010, p.315-336.

<sup>5</sup> Según Guillelm-Jordi Graells, entrevista realizada por la autora el 10/06/2010, en la Associació d'Escriptors de Llengua Catalana, en Barcelona.



dramaturgia de Shakespeare tienen relación directa con el espacio renacentista; por otro, es extremadamente significativo para su praxis teatral que el Teatre Lliure haya sido fundado por un escenógrafo. Por lo tanto, a través del análisis de cada una de las puestas en escena objetos de estudios intentaremos contestar las siguientes cuestiones: ¿Cuál es el principio de organización del espacio?, ¿El espacio escénico y/o teatral estructuran la puesta en escena?, ¿Existe una dramaturgia del espacio en la obra shakespeariana del Teatre Lliure?, ¿Cómo actúan las estructuras espaciales en la adaptación de las obras a públicos nuevos (contemporáneo, catalán)?

Algunos autores, tal vez porque tienen un concepto de teatralidad más amplio, pueden ser llevados sin demasiado esfuerzo a una espacialidad abierta. Otros en cambio, no. En algunos casos, es estructuralmente básico que sean representados en un escenario a la italiana: su forma está tan ligada a una determinada concepción del hecho escénico que su traslación espacial supondría transformar totalmente la obra<sup>6</sup>.

En este sentido, el trabajo espacial que el Teatre Lliure desarrolló –sobre todo en sus inicios– bajo la dirección artística y escénica de Fabià Puigserver, evolucionó a medida que se fue imponiendo en él la certeza de que la libertad del director de escena nace a partir del reconocimiento de las leyes formales que cada texto dramático conlleva. Para Fabià y el Lliure, la puesta en escena deriva de la interpretación del texto:

Cuando una obra es clásica, lo es por alguna razón. En los clásicos encuentras determinados tipos de problemáticas, pero tienes que hacer un trabajo titánico para eliminar toda la anécdota histórica que te parece menos importante y poder poner de relieve lo que tú quieres que se cuente en la obra. Eso es lo que hace todo el mundo que hace teatro: la lectura propia del texto<sup>7</sup>.

No se trataba de una cuestión de fidelidad o transgresión, sino del descubrimiento de que “lo más fascinante de un texto es que su estructura determina el montaje (...) Cada texto tiene sus reglas. Tú puedes distorsionarlos y hacer tu trabajo, pero hay un momento en que no se puede ir más allá”<sup>8</sup>, como decía Fabià. También el crítico teatral Xavier Fàbregas comentaba acerca de las posibilidades de montaje de Shakespeare:

No tots els textos, és evident, ofereixen unes mateixes possibilitats d'elecció i de recreació: hi ha textos “oberts” i textos “tancats”. Shakespeare ocupa una situació singular dins la dramàturgia universal car els seus textos, vigorosament estructurats, permeten unes opcions molt diverses, una veritable recreació a l'hora de donar-los forma escènica<sup>9</sup>.

Aceptando el texto dramático como fuente primera de referencia, como elemento estructurante del montaje –puesto que muchas veces “la dramaturgia ya está en el texto”<sup>10</sup>–, Fabià y la compañía del Teatre Lliure buscaban encontrar la síntesis entre la dramaturgia y el espacio de cada obra de Shakespeare, un Shakespeare que descubrían a cada montaje. En los montajes, se buscaba una

<sup>6</sup> Fabià Puigserver citado en: GRAELLS, Guillem-Jordi y HORMIGÓN, Juan Antonio (editores). *Fabià Puigserver: hombre de teatro* – Escritos de Fabià Puigserver. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1993. Serie Teoría y Práctica del Teatro, nº6. p.298.

<sup>7</sup> Fabià Puigserver citado en: *Ibíd.*, p.298, p.310.

<sup>8</sup> Fabià Puigserver citado en: *Ibíd.*, p.298, p.316.

<sup>9</sup> FÀBREGAS, Xavier. Els signes d'identitat a 'Titus Andrònic'. En: *Teatre en viu: 1977-1982*. (A cura de Maryse Badiou). Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1987. Monografies de teatre, 34. p.100.

<sup>10</sup> Fabià Puigserver citado en: *Ibíd.*, p.316.

fusión entre el “horizonte histórico” –presente en el texto dramático– y el “horizonte de expectativas” –revelado por el espacio escénico. En esa oposición entre “ubicarnos en la Historia” o “transgredir la Historia”, se revela la dramaturgia de la nueva obra, ese intento que será leído a su manera por cada espectador.

El fundador y director artístico del Lliure, que delineó el camino de la compañía, incluso para la recreación de clásicos de la dramaturgia mundial, afirmaba que nunca partía de una idea preestablecida del espectáculo. Fabià asumía que había cosas que él no podía prever con antelación, para las que tampoco el proyecto escenográfico era solución, el cual tenía, de hecho, una importancia relativa como fase del proceso<sup>11</sup>:

Hay una última comprensión de la mecánica interna del texto que no puedo ver hasta que no sube al escenario. Algunos movimientos se desprenden del texto, otros vienen dados por la acción, aunque a veces van en contra de esta dinámica, vista desde fuera, y por eso hay que corregirla. Pero el motor del movimiento escénico es el texto<sup>12</sup>.

Desde el punto de vista escénico-espacial, es interesante observar la relación entre la praxis de Shakespeare como dramaturgo y escenificador y la de Fabià Puigserver como escenógrafo y director de escena. Shakespeare –como otros autores de su época– no ponía acotaciones en sus obras, una vez que él mismo era el responsable de sus montajes. Este hecho le confiere un nivel importante de libertad al director contemporáneo, que debe tomar el teatro shakespeariano como un “vestigio” –y no como un “indicio”– para sus puestas en escena. Por otro lado, a partir del texto dramático, Fabià tampoco se preocupaba mucho por el proyecto escénico previo, pues participaba de todo el proceso de concepción del montaje, incluso consciente de que un cierto grado de libertad, de indeterminación, e incluso de improvisación, forma parte del proceso de creación escénica. Así, más que remarcar el supuesto sentido dado por el autor, del encuentro entre texto y espacio, Fabià buscaba crear una síntesis plástica de su interpretación del sentido de la obra.

Considerando el espacio desnudo de la escena isabelina, Fabià también comentaba: “no me gusta hacer ‘novela’ en el teatro. Quiero explicar lo máximo con el mínimo de elementos, aunque a veces te quedes corto y no expliques nada. Prefiero ese peligro. Si se nota la economía en el Lliure, el culpable soy yo”<sup>13</sup>. Así, Fabià hizo suya la “regla de oro” de los lenguajes visuales y del minimalismo: “*less is more*”, que nos explica su opción por un mínimo de elementos y medios para otorgar a su trabajo un máximo rendimiento expresivo.

---

<sup>11</sup> “Una manera muy mía de trabajar, es sobre el material, como un escultor, sin dibujos previos, o solamente con cuatro garabatos que acaban en la basura. En vestuario, sobre el actor y en relación directa con quien lo construye. Y si no puedo supervisarlo cada semana, les envío la biblia escrita. (...) Los proyectos son una gran mentira. No lo eran cuando los decorados eran pictóricos. Ahora no. Puedes hacer maquetas, pero los materiales no son los mismos; y cada material tiene un lenguaje propio: colores, formas... un mundo tan inmenso... que la maqueta no es sino una aproximación, pero... tan lejana! Para mí la escenografía no son los dibujos ni las maquetas, sino lo que funciona sobre el escenario, con un tiempo y una luz y una situación...”. Fabià Puigserver citado en: Ibídem, p.245-246.

<sup>12</sup> Fabià Puigserver citado en: Ibídem, p.299.

<sup>13</sup> Fabià Puigserver citado en: Ibídem, p.316.

Respecto a la relación público/escena, el Lliure también rescató lo que ya hacía Shakespeare. La escenografía –y sobre todo el espacio escénico como un todo– posibilita que una determinada dramaturgia sea llevada a cabo sobre el escenario, y establece una conexión intrínseca con el público, implicándolo en la obra. Shakespeare da mucho juego por los innumerables puntos de vista desde los cuales mirarlo, de la más pura perspectiva historicista a la más libre adaptación contemporánea.

De modo general es posible observar que la praxis del Lliure ha tratado siempre de integrar algunos puntos en la puesta en escena: el rescate de Shakespeare, ofrecido a su público, en catalán, buscaba reforzar la consciencia de identidad nacional; la presentación del “humanismo” del dramaturgo como alternativa a las formas de vida social engendradoras de competitividad, violencia e insolidaridad; la invitación a la lectura espectacular como algo abierto e inteligible; el planteamiento de un interrogante que promueva y active la interpretación del espectador, más que establecer una afirmación concluyente que inmoviliza<sup>14</sup>.

Para el estudio de los montajes shakespearianos realizados por el Teatre Lliure, además de la obra en sí, y antes de analizarla desde el punto de vista espacial y de la hipótesis que nos guía en la tesis, nos ha parecido relevante precisar también las “circunstancias determinadas”, repasando características de la situación histórica del texto y de su contexto sociocultural, tanto en el momento de su producción original como en el de su puesta en escena actual<sup>15</sup>. Así, se toman en consideración los antecedentes, que sirven al entendimiento de la situación y realidad actual, integrándolos en el análisis del objeto de estudio, para dar cuenta de ellos con cierto rigor y coherencia.

En los montajes, vemos que el lugar dramático, textual, reclama su materialidad y condiciona el espacio escénico, construido a partir de un variado y complejo conjunto de signos. La relación de coincidencia entre los signos textuales originales y las imágenes codificadas depende de la intertextualidad –entre montajes de obras de Shakespeare o con relación a otras referencias, a ejemplo de las fílmicas– y de la interculturalidad, del carácter en general dado al montaje por el Teatre Lliure, y es lo que trataremos de analizar a continuación. El distanciamiento histórico entre la Inglaterra isabelina y la Catalunya contemporánea establece una forma de ordenar los hechos e, incorporados al montaje, transformarlos en significativos, pero no como sucesos acabados y concluidos. En la reelaboración de la obra, el horizonte histórico –texto dramático y contexto político, sociocultural e ideológico de Shakespeare– es puesto en relación con el horizonte de expectativas –la situación concreta de creación, montaje y recepción del público, inserta en la cultura catalana contemporánea–, como objeto de nuevos cuestionamientos e interpretaciones<sup>16</sup>. Finalmente, nos interesa en especial analizar los sentidos que adquiere el espacio en la organización del espectáculo;

---

<sup>14</sup> HORMIGÓN, Juan Antonio. *Trabajo dramático y puesta en escena*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1991. p.158-159.

<sup>15</sup> Pavis apunta la conveniencia de tener en cuenta esos puntos. PAVIS, Patrice. *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós, 2000. p.210.

<sup>16</sup> DIAS, Marina Simone. *A dramaturgia do espaço nos textos espetaculares do Grupo Galpão: Romeu e Julieta e Um Molière Imaginário*. Belo Horizonte: Departamento Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2004. (Tesis de máster).

es decir, la interrelación entre el espacio, el texto dramático y los otros lenguajes escénicos en la construcción del sentido de la obra y de las significaciones para ese "tal" espectador contemporáneo.

Sujeito contemporâneo se constrói como pessoa à medida que escolhe seu estilo de vida e responde adequadamente à moda e às mudanças (sempre necessárias) em decorrência de fluidez e instabilidades de todo tipo. Tem como preceito optar pela experimentação contra a tradição, a inovação contra a convenção, a criação contra a produção, a participação contra a passividade, o temporário contra o permanente, a espontaneidade contra a reflexão, a terapia contra a ideologia, a ficção contra a realidade. É importante grifarmos que, para este "novo sujeito", termos como "experimentação", "criatividade", "participação", "espontaneidade", "ideologia" e "realidade" aparecem claramente com sentido re-semantizado<sup>17</sup>.

### **3.2. Período Fabià Puigserver / Lliure de Gràcia**

Para efectos metodológicos de la investigación, teniendo en cuenta sobre todo la dirección artística y sus espacios teatrales, clasificamos las obras objeto de estudio en tres períodos. El primero va desde la formación del Teatre Lliure hasta la desaparición de Fabià Puigserver. En concreto, dentro de estos primeros quince años (1976-1991) tenemos dos montajes de obras de Shakespeare: *Titus Andrònic* (1977) y *Al vostre gust* (1983), cuyas escenografías fueron firmadas por Puigserver.

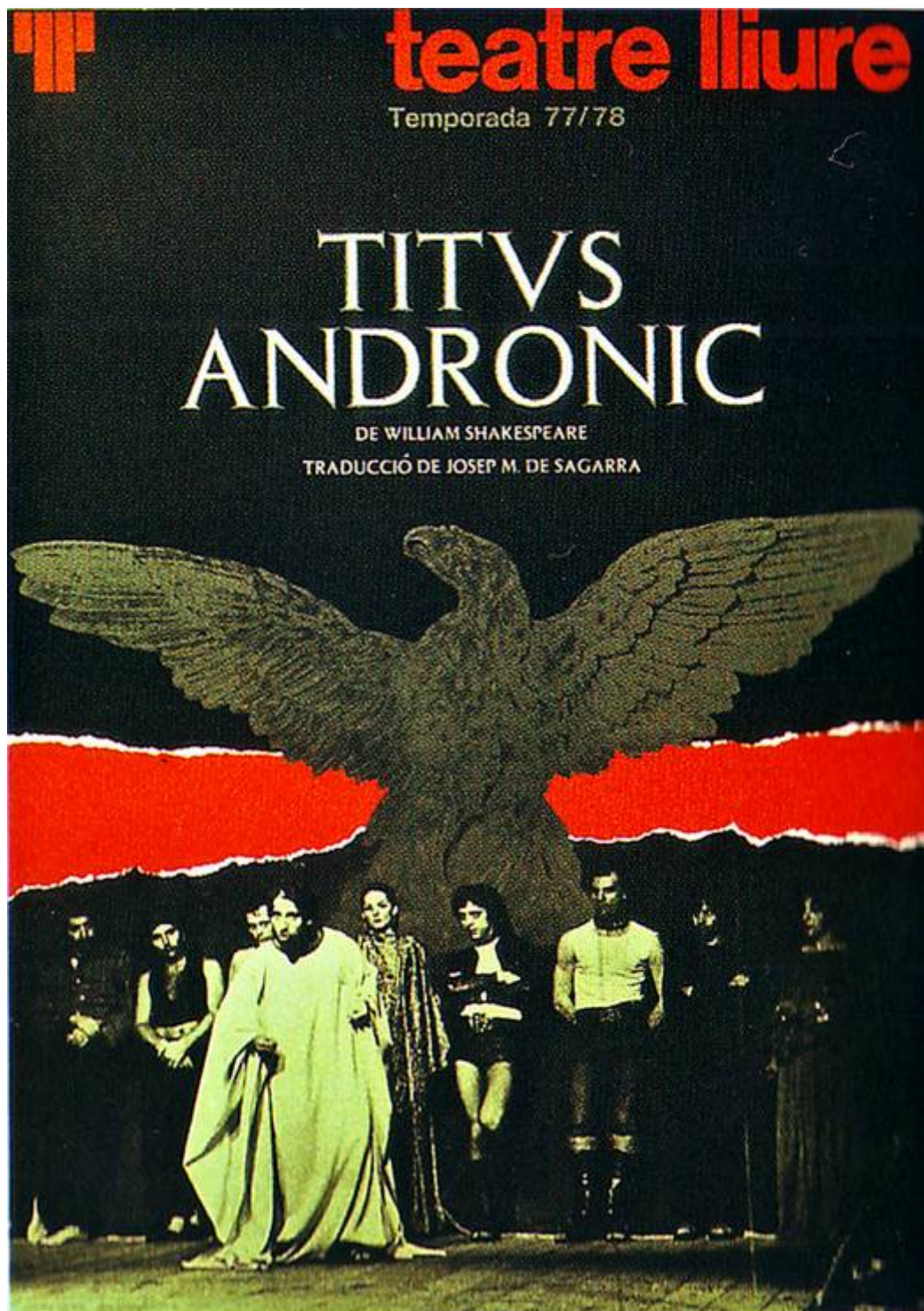
Desde su fundación, y especialmente en sus primeros años, en este período que denominamos "Fabià Puigserver / Lliure de Gràcia". El fundador de la compañía explicaba el papel fundamental que jugaba el espacio manipulable de la sala del Teatre Lliure en los montajes, cambiando la relación espectadores/espectáculo a cada producción, según la estética o voluntad de cada director/obra, y marcando el "estilo del Lliure"<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> SPERLING, David Moreno. *Espaço e evento: considerações críticas sobre a arquitetura contemporânea*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo: 2008. (Tesis de doctorado). p.83.

<sup>18</sup> Ver: Anexo DVD- Fabià Puigserver. (Fabià en la sala de Gràcia, preparada para el espectáculo *Al vostre gust*, en 1983).

3.2.1. *Titus Andrònic*



Cartel espectáculo *Titus Andrònic*, Teatre Lliure, temporada 77/78.

*Titus Andronicus* es una tragedia en cinco actos en verso, representada por vez primera en el teatro londinense *The Rose*, a principios de 1594<sup>19</sup>. Sobre su autoría y fecha existen distintas opiniones: se cree que fue escrita en algún momento entre los años 1590 y 1593 y, según han apuntado algunos estudiosos y críticos que la ven como una obra menor, podría haber sido escrita sólo en parte por Shakespeare, quien la habría “retocado”<sup>20</sup>. Es probable aun que haya recibido influencia de otros autores, tales como Thomas Kyd, Christopher Marlowe y George Peele, puesto que en la época la “imitación” era práctica frecuente. Se observan aun huellas clásicas del universo de Séneca<sup>21</sup> y Ovidio<sup>22</sup>, lo que no invalida la autoría y originalidad de Shakespeare<sup>23</sup>.

Como afirma la investigadora Marta Cerezo Moreno acerca de la crítica de la obra,

la violencia, no sólo escénica, sino también verbal que encierra *Titus Andronicus*, una obra en la que tienen lugar un sacrificio humano, una violación, diez asesinatos, seis personajes que sufren mutilaciones y dos que son despedazados para, más tarde, ser devorados por su propia madre, colaboró para que se hiciera un gran esfuerzo crítico por evitar señalar al texto como creación de Shakespeare<sup>24</sup>.

“El Shakespeare que la crítica reconoce es el de los grandes personajes como Hamlet, Macbeth o Lear, y no el de la violencia escénica de *Titus*”<sup>25</sup>. Sin embargo, la autora destaca que es “pertinente establecer vínculos de conexión entre *Titus Andronicus* y obras teatrales inglesas compuestas durante

<sup>19</sup> En 1594, el productor teatral Philip Henslowe anota en su diario, por primera vez, la realización de una representación teatral de *Titus Andronicus* en *The Rose*, en Londres.

<sup>20</sup> Estudiosos de la obra señalan que hay otras tres obras con el mismo argumento: *The History of Titus Andronicus* (narración en prosa), *The Lamentable and Tragical History of Titus Andronicus* (balada), *A Noble Roman Historie of Tytus Andronicus* (obra o balada). Las tres son de autor desconocido y fecha imprecisa, pero se cree que ya existían cuando Shakespeare escribió su *Titus Andronicus*, por lo que es probable que le sirvieran de modelo. Ver más: CEREZO MORENO, Marta. Fuentes de la obra. p.30-40. En: *Las convenciones de Titus Andronicus: una revisión crítica y ubicación genérica de la obra en función de su horizonte estético*. Córdoba: Departamento de Filología Inglesa y Alemana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Córdoba, 2001. (Tesis de Doctorado). Disponible en: <<http://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/309/13080076.pdf?sequence=1>>. Consultado en: septiembre 2013.

<sup>21</sup> Shakespeare emplea el senequismo o modelo senequista como recurso teórico (exposición, anticipación, confrontación, ejecución parcial y conclusión), además de su violencia característica. Cf.: Disponible en: <<http://www.uv.es/uvpress/thesisJSAIZM/node22.html#HG02ab>>. Consultado en: septiembre 2013. También Bobes Naves destaca en *Titus Andronicus* la presencia de elementos de Séneca, como la grandilocuencia, juegos de palabras, fragilidad y aniquilación del cuerpo, horror, etc. –como en *Thyestes*. BOBES NAVES, Maria Carmen. *Semiótica de la escena: análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid: Arco-Libros, 2001. p.267-415.

<sup>22</sup> La referencia a Ovidio se da a través de su característica retórica –como en los discursos de la familia Andrónico (Marco, Tito)– y en algunos momentos llega a ser literal, puesto que Lavinia revela a su familia los autores de su tortura a través del libro VII de *Las Metamorfosis* de Ovidio, y del mito de Filomela, también violada y mutilada por su cuñado, el rey Tereo. Otra alusión directa es la presencia de la antropofagia: la preparación de un plato con el hijo de Tereo, servido a éste. Es interesante observar el contrapunto entre retórica y silencio –también extremadamente significativo: Aarón (el “villano”) no pronuncia palabra en los primeros actos, su discurso es persuasivo y su monólogo final es impactante; en cambio, Lavinia (la “víctima”), que al principio de la obra se revelaba una mujer muy consciente de su papel, a partir del acto tercero, está impedida para hablar por la mutilación, permaneciendo muda hasta su muerte.

<sup>23</sup> “El hecho de que la obra presente todavía un tipo de personaje artificial, una retórica exuberante y una violencia extrema nos anima a adentrarnos en el universo senequista y ovidiano, en el que el dramaturgo isabelino estaba inmerso”. CEREZO MORENO, Op. cit., 2001, p.3. Este estudio doctoral analiza varias propuestas críticas sobre la obra, encontradas desde 1594 hasta la actualidad, y la diversidad de interpretaciones que han suscitado a lo largo de más de cuatro siglos.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p.1.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p.19.

la segunda mitad del siglo XVI<sup>26</sup>, para poder arrojar luz “sobre el origen medieval de una violencia cómica que actuaba como elemento central en la escena isabelina de estos años”<sup>27</sup>. Según algunos, esta obra primeriza podría ser una especie de burla de otros escritores coetáneos suyos y/o una respuesta al teatro de Marlowe, quien solía cargar las tintas para contentar al público isabelino. Estudiosos como Harold Bloom llegan a considerar esta tragedia como una parodia, donde el autor “purgó en gran parte a su imaginación de Marlowe y Kyd”<sup>28</sup>. Para este bardólatra, es la única manera de encararla<sup>29</sup>.

En cualquier caso, esa tragedia temprana, situada en un período de aprendizaje, jugó una función esencial para el dramaturgo y sirvió de modelo para futuras obras como *Romeo y Julieta* y *Othello*. Temas como la ambición y la violencia, además de “macabros cuadros de venganza” se desarrollarán y repetirán en *Richard III*, *Macbeth*, *Rey Lear* y *Hamlet*. Tamora y Lavinia, por ejemplo, son dos personajes femeninos prototípicos que se desenvolverán en otras obras<sup>30</sup>, mientras que, según apunta cierto sector de la crítica, Titus sería un “esbozo” de lo que más tarde será Lear<sup>31</sup> –marcadas ambas obras por una atmósfera sombría y macabra, dominada por la traición y los enfrentamientos familiares y políticos<sup>32</sup>. También Aarón es la propia encarnación del Mal, cuya culminación será Yago.

Pero en *Tito*, Shakespeare apenas empezaba a modelar la sustancia dramática que había sido capaz de encontrar. Empezaba a crear grandes personajes; todavía no era capaz de darles una voz adecuada a su grandeza, pero estaba muy cerca ya de lograrlo. Sus personajes todavía titubeaban al hablar o tenían la lengua cortada como Lavinia. Porque *Tito Andrónico* forma parte ya del teatro de Shakespeare, pero no es aún un texto de Shakespeare<sup>33</sup>.

Por lo visto, la obra fue recibida con entusiasmo por un público que reclamaba argumentos llenos de intrigas vengativas. Fue una de las obras que se representó en más ocasiones, hasta convertirse en un gran éxito teatral de la época. Sin embargo, durante los siglos siguientes –principalmente XVIII y XIX– la tragedia fue considerada por la crítica y el público victoriano como tosca e imperfecta, además de excesivamente violenta. Samuel Johnson ya la desaprobaba: “la barbarie de los espectáculos y la

<sup>26</sup> CERESO MORENO, Marta. Génesis de la fusión dramática entre la violencia y la comicidad en *Titus Andronicus*. En: AnMal Electrónica 26 (2009), p.86. Disponible en: <[http://www.anmal.uma.es/numero26/04\\_titus\\_andronicus.pdf](http://www.anmal.uma.es/numero26/04_titus_andronicus.pdf)>. Consultado en: octubre 2013.

<sup>27</sup> Ibídem, p.86.

<sup>28</sup> BLOOM, Harold. *Shakespeare, la invención de lo humano*. Barcelona: Anagrama, 2002. Colección Argumentos. p.117.

<sup>29</sup> “*Tito Andrónico* es horriblemente mala si la tomamos literalmente”. Ibídem, p.109. Bloom justifica la lectura paródica de Titus Andronicus con base en el cuidado que tuvo Shakespeare al distanciarnos de Tito. En oposición a lo que se busca en general –la identificación del lector/espectador con el héroe–, el dramaturgo impide que nos identifiquemos con el personaje desde el principio y hasta el final, con el asesinato de su propia hija Lavinia. “Brecht no lo hubiera hecho mejor y su celebrado ‘efecto de enajenación’ está plagiado de Shakespeare”. Ibídem, p.109.

<sup>30</sup> Cabe destacar aún, en la lectura contemporánea de la obra, que desde los movimientos feministas y el Psicoanálisis, *Titus Andronicus* ofrece substancial material de estudio, que van desde la madre devoradora y la fase pre-edípica, el papel simbólico de Lavinia, el poder político femenino de Tamora –y su relación con la reina Elizabeth I–, hasta el papel sexual de la mujer y la maternidad. Además, en toda la obra, la locura es una constante. Ver más: CERESO MORENO, Aproximación Feminista a *Titus Andronicus*, p.205-254. En: Op. cit., 2001.

<sup>31</sup> Indudablemente, los sufrimientos de Tito anuncian ya el infierno por el cual pasará el Rey Lear. KOTT, Jan. Shakespeare cruel y verdadero. p.405-414. En: *Apuntes sobre Shakespeare*. Barcelona: Seix-Barral, 1969. p.406.

<sup>32</sup> CERESO MORENO, Op. cit., 2001, p.459-460.

<sup>33</sup> KOTT, Jan. *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. Barcelona: Alba Editorial, 2007. p.436.

matanza general que se exhiben aquí apenas pueden considerarse tolerables para cualquier público<sup>34</sup>. Así, la obra estuvo durante mucho tiempo relegada al olvido, al desprecio y a las interpretaciones reduccionistas. Su “redención” vendría sólo en la segunda mitad del siglo XX, de las manos de directores como Peter Brook, en Inglaterra, y Fabià Puigserver, en Catalunya<sup>35</sup>.

Antes de adentrarnos en el análisis del montaje del Teatre Lliure, sería conveniente resumir brevemente el argumento del texto dramático. *Titus Andronicus* se ambienta en los últimos años del Imperio Romano, siglo IV ó V, en Roma. Aunque tiene el nombre de un general de la época, la obra no tiene tintes biográficos. Narra la historia del ficticio oficial del ejército romano y de Tamora, reina de los godos. El gran general regresa a Roma tras una larga guerra contra los godos del Norte, en la cual ha perdido a veintiuno de sus hijos –sólo cuatro han sobrevivido. Para celebrar la victoria, Tito hace el sacrificio humano del hijo mayor de Tamora, su prisionera.

Por indicación del propio Tito, Saturnino es elegido sucesor del emperador recién fallecido, quien acaba haciendo de Tamora su emperatriz, después que la hija del general, Lavinia, prometida de Bassiano, hermano del nuevo emperador, lo rechazara. Tito, sintiéndose humillado, mata a su propio hijo que había protegido a su hermana en contra de su autoridad de padre y general. La nueva emperatriz engaña a Saturnino para infligir miserias a Tito. En el bosque, los hijos de Tamora asesinan al yerno de Tito, violan y mutilan a su hija. Dos hijos de Tito son condenados y él es forzado a cortarse una mano.

El hijo mayor de Tito emprende una revuelta contra el emperador, quien accede a parlamentar con él. En su palacio, Tito simula estar loco y apresa a los dos hijos de Tamora, los mata, los cocina y los sirve en la cena a sus invitados. Al final, Tito mata a su hija para evitarle la deshonra de seguir viviendo sin manos ni lengua, y asesina a Tamora. En la reyerta mueren Tito y el emperador. Lucio es coronado nuevo emperador de Roma y condena a morir de hambre a Aarón, el esclavo moro, amante de Tamora y padre de su bebé bastardo, el incitador de todas las maldades cometidas por su ama.

Toda la tragedia transcurre en tres espacios dramáticos principales: la casa de los Andronicus (espacio familiar, íntimo), el senado y palacio del emperador (espacio político, de poder) y el bosque (espacio incivilizado, salvaje). Mientras el primero tiene mucho menos importancia, es el espacio político, del poder, el que se agranda y que, debido a la falta de escrúpulos morales de los que allí habitan, propician el desarrollo del espacio incivilizado del bosque, con su salvajería.

En *Titus Andronicus* se observa un claro enfoque político, y “el interés de Shakespeare en desentrañar los motivos por los que un Estado es testigo de su decadencia y de cómo el orden vuelve a reinar al

---

<sup>34</sup> Samuel Johnson citado en: BLOOM, Op. cit., 2002. p.108.

<sup>35</sup> “A diferencia de otros textos shakespearianos, existe una clara ausencia de material crítico en nuestro idioma para abordar el estudio de esta obra. Si a esto, además le sumamos que en un gran número de estudios generales sobre Shakespeare algunos expertos, influidos quizá por los comentarios de importantes críticos en lengua inglesa, excluyen literalmente esta obra de sus análisis y reflexiones, el panorama llega a ser, en principio, algo desalentador.” Disponible en: <<http://www.uv.es/uvpress/thesisJSAIZM/node22.html#HG02ab>>. Consultado en: septiembre 2013.



final de un ciclo político hundido en el caos<sup>36</sup>. Se trata también de una cruenta historia de odios y traiciones, de mentiras, luchas por el poder, ceguera y demencias por las terribles desgracias y humillaciones, y, como guinda, una despiadada venganza –una tragedia donde la sangre derramada llega a extremos inusitados. *Titus Andronicus* presenta la destrucción, mutilación, descomposición y desintegración interna, tanto en un sentido metafórico como literal de estos conceptos<sup>37</sup>.

Por mucho que se haya superado crítica vitoriana, la obra contiene imágenes de horror extremo, de difícil asimilación, incluso para el público contemporáneo. Como observa Josephine Bregazzi en su estudio sobre Shakespeare, “el derroche de violencia física que se llega a plasmar sobre el escenario la convierte en una de las obras más difíciles de representar en el teatro moderno”<sup>38</sup>. Fernando Díaz-Plaja afirma que cuando Shakespeare “da rienda suelta a la ira de sus personajes, el teatro se inunda materialmente de sangre”<sup>39</sup>. Jan Kott va aún más lejos y especula:

Si Tito Andrónico tuviera seis actos, Shakespeare terminaría golpeando y torturando cruelmente hasta la muerte a los espectadores de las primeras filas del patio de butacas. Y es que sobre el escenario mueren todos los personajes principales de la tragedia, excepto Lucio. Incluso antes de que se alce el telón en el primer acto, al comienzo de la obra, ya habían muerto veintidós [veintiún] hijos de Tito. Y así hasta el final, sin descanso, hasta la masacre final del quinto acto. En la obra se acumulan los cadáveres de treinta y cinco personajes; y eso sin contar los innumerables soldados, sirvientes y personajes menores que también mueren en ella. Al menos se cometen diez grandes asesinatos a la vista del público. Además, son de lo más variopinto. A Tito le cortan el brazo, a Lavinia le seccionan la lengua y las manos y la nodriza muere estrangulada. A eso hay que añadir actos de violación, canibalismo y torturas. Podría decirse que la novela negra estadounidense actual es dulcemente idílica comparada con este drama renacentista<sup>40</sup>.

En una de las obras más complejas y siniestras de la historia de la literatura, el mensaje de Shakespeare es explícito: en la venganza pierden todos. La venganza es vista como “destructora y destructiva”. En la obra, la violencia no es gratuita. Al contrario, es el resultado de su *leitmotiv*: la venganza llevada más allá de todos los límites en función del honor como valor supremo. El error trágico –*hamartia*– de la obra reside en la mezcla de poder, política, honra ciudadana y honra personal, insertos en una sociedad donde el honor ocupa una posición central. Dicho de otro modo, el dramaturgo centró su atención y plasmó en *Titus Andronicus* la retórica ovidiana y el desorden y el caos político, la venganza sangrienta y la violencia ejercida sobre el cuerpo humano<sup>41</sup>. “La descomposición política de Roma, las mutilaciones sufridas por los *Andronici* y la turbación emocional de Titus, hacen que el desorden político, físico y mental desestabilice el equilibrio del orden natural”<sup>42</sup>.

<sup>36</sup> CERZO MORENO, Op. cit., 2001, p.38. De hecho, la caída de Titus y de Roma es causada por los errores políticos de Titus en el primer acto, cuando nombra erróneamente a Saturninus como emperador. Como consecuencia de estas decisiones, Roma se convierte en la imagen del caos y del desorden.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p.125.

<sup>38</sup> BREGAZZI, Josephine. *Shakespeare y el teatro renacentista inglés*. Madrid: Alianza Editorial, 1999. p.40-134.

<sup>39</sup> DIAZ-PLAJA, Fernando. *Shakespeare y los siete pecados capitales*. Madrid: Alianza Editorial, 2001. p.130-144.

<sup>40</sup> KOTT, Op. cit., 2007, p.436.

<sup>41</sup> CERZO MORENO, Op. cit., 2001, p.39.

<sup>42</sup> *Ibíd.*, p.272.

## Antecedentes

Cuando el Teatre Lliure llevó a la escena su primer Shakespeare, contaba con el montaje de 1955 dirigido por Peter Brook, con la Royal Shakespeare Company, en el Stratford Memorial Theatre, como su única referencia escénica<sup>43</sup>. Recordando la gira europea que le dio visibilidad internacional, Brook escribe:

*Tito les parecía [a los espectadores] la apoteosis del mal gusto. Yo pensaba que bajo la típica tragedia elisabetiana [isabelina] de horror y venganza latía algo que venía de lo más profundo del subconsciente de Shakespeare. Olivier supo mostrar a un hombre real bajo el dibujo del vengador, y Vivien Leigh logró imprimir belleza y poesía a la terrible escena de la violación y amputación de Lavinia*<sup>44</sup>.

Acerca del *Titus Andronicus* de Brook, se comentó en *The Manchester Guardian*: "dazzling simplicity out of a terrifying tawny darkness"<sup>45</sup>. Con ese montaje formalista<sup>46</sup>, el director recuperó la obra para el público del siglo XX, sorprendido y deslumbrado por la sencillez de una oscuridad rojiza aterradora. En aquel espacio escénico y atmósfera creados, los horrores podían apoderarse de los espectadores.

También Jan Kott registró sus impresiones acerca del *Titus Andronicus* de Brook<sup>47</sup>, ese "Shakespeare cruel y verdadero" de su tiempo<sup>48</sup>. Como afirma Kott, Brook "supo descubrir la dramaturgia shakespeariana en esta obra; una dramaturgia capaz de conmover al público y estremecerlo, de aterrarlo y deslumbrarlo al mismo tiempo"<sup>49</sup>. Bloom, que no ve cualidades destacables en *Titus Andronicus*, también comenta la producción inglesa: "la presentación estilizadamente abstracta (...) tuvo por lo menos la virtud de mantener el derramamiento de sangre a una distancia simbólica, aunque a expensas del exceso paródico de Shakespeare"<sup>50</sup>.

En el montaje de Brook, aunque el público no presenció una sola gota de sangre sobre el escenario, el efecto producido sobre el espectador fue de horror. Las cintas rojas que colgaban de los brazos y boca de Lavinia tras su mutilación reforzaban, gracias a su iconismo, el carácter autorrefencial de la escena, y, a la vez, eran una representación simbólica de expresiones utilizadas por su tío Marcus. La música inquietante y amenazante, la iluminación sombría y el escenario lúgubre, así como la

---

<sup>43</sup> Para un análisis pormenorizado del trabajo de Brook sobre el texto de Shakespeare, ver: SHAW, William P. *Text, Performance and Perspective: Peter Brook's Landmark Production of Titus Andronicus 1955*. *Theatre History Studies* 10, 1990. p.31-55.

<sup>44</sup> Cf.: BROOK, Peter. *The quality of mercy: reflections on Shakespeare*. London: Nick Hern, 2013..

<sup>45</sup> Disponible en: <<http://www.theguardian.com/stage/2003/jun/25/theatre.samanthaellis>>. Consultado en: septiembre 2013.

<sup>46</sup> Según Cerezo Moreno, Brook, así como otros directores, optó por un montaje formalista porque consideró necesario ritualizar ciertos elementos del texto, principalmente los violentos. "Este formalismo teatral serviría para evitar la incredulidad de un público que, según la visión de estos directores, no aceptaría una versión realista de la obra por su marcado carácter sangriento, grotesco y, posiblemente, ridículo". CEREZO MORENO, Op. cit., 2001, p.70.

<sup>47</sup> El montaje de 1955 de la Royal Shakespeare Company, dirigido por Peter Brook, contó con Laurence Olivier como Tito y Vivien Leigh en el papel de Lavinia. En 1987, la Royal Shakespeare Company volvería a montar *Titus Andronicus*, bajo la dirección de Deborah Warner, recibiendo también el aplauso unánime de la crítica.

<sup>48</sup> "Tito Andrónico ha sido para mí la revelación de un Shakespeare presentido y soñado, nunca hasta entonces visto en el escenario". The Shakespeare Memorial Theatre Company: *Titus Andronicus*. Dirección, decorados y música de Peter Brook. En gira en Varsovia, junio 1957. Cf.: KOTT, Op. cit., 1969, p.414.

<sup>49</sup> KOTT, Op. cit., 2007, p.436-437.

<sup>50</sup> BLOOM, Op. cit., 2002, p.117.

interpretación que potenciaba el efecto siniestro, tétrico y funesto, fueron las marcas del director<sup>51</sup>. De la mano de Brook, *Titus Andronicus* renació, cambiando la visión de la crítica:

La revalorización del texto fue evidente y la disputa literaria sobre la autoría de la obra desaparece. La crítica psicoanalítica, la deconstructiva, el "nuevo historicismo", el "materialismo cultural", la antropología cultural y las corrientes feministas encontraron en el aspecto crudo y sangriento de la obra su centro motor<sup>52</sup>.

*Titus Andronicus* es hoy una obra atractiva, a pesar de su carácter cruel, *gore*<sup>53</sup> y macabro –o, incluso debido a ello. Allí donde la crítica del siglo XIX tildó la obra de caricaturesca y grotesca, el espectador contemporáneo ve algo más que una acumulación innecesaria de crueldades<sup>54</sup>. Y ese Shakespeare, tan renacentista, es a la vez el más actual.

Un Shakespeare violento, cruel y brutal, Shakespeare terrestre e infernal, Shakespeare del espanto y del ensueño, del encantamiento y de la poesía, Shakespeare súper-verídico e inverosímil, Shakespeare dramático, irónico y apasionado, Shakespeare enloquecido y sensato, Shakespeare de grandes escatologías y de gran realismo<sup>55</sup>.

El puente entre el montaje de Brook de 1955 y la puesta en escena del Teatre Lliure de 1977, de las manos de Fabià Puigserver como director y escenógrafo, se halla en la representación de *Titus Andronicus* en Varsovia, en junio de 1957. En ese momento, Fabià, el joven estudiante de escenografía, residía allí y la asistió. No obstante, según explica Lluís Pasqual, el *Titus* de Brook no lo influyó demasiado, puesto que para su montaje con el Teatre Lliure las circunstancias y las condiciones –el espacio, la compañía y el momento– eran otras.

### ***Titus Andrònic* del Teatre Lliure**

El *Titus Andrònic* del Teatre Lliure se estrenó el 1 de diciembre de 1977 –exactamente en el primer aniversario de la compañía–, en la sala de Gràcia. Contó con el texto traducido por Josep Maria de Sagarra<sup>56</sup> y con música de Giuseppe Verdi. La dirección, el espacio escénico y el vestuario fueron firmados por Fabià Puigserver<sup>57</sup>. En el reparto estuvieron: Fermí Reixach, Doménech Reixach, Josep

<sup>51</sup> CEREZO MORENO, Op. cit., 2001, p.63-64.

<sup>52</sup> Ibídem, p.2.

<sup>53</sup> Mediante el uso de efectos especiales y exceso de sangre artificial, el cine *gore* intenta demostrar la vulnerabilidad, fragilidad y debilidad del cuerpo humano y teatralizar su mutilación.

<sup>54</sup> KOTT, Op. cit., 2007, p.39-40.

<sup>55</sup> KOTT, Op. cit., 1969, p.412.

<sup>56</sup> Si bien *Titus Andronicus* ya había sido traducido al castellano en 1908 por Cipriano Montoliu y en 1929 por Luis Astrana, Josep M. de Sagarra fue su primer traductor al catalán, en 1935. En la época del montaje en cuestión, era aún la única traducción catalana. Se caracteriza por la fidelidad al texto original del *in-Folio* y por lograr resolver con mucho acierto gran número de problemas de orden dramático/escénico que puede plantear el original. La segunda traducción catalana fue hecha por Salvador Oliva en 1991 y utilizada diez años después por Àlex Rigola para la segunda puesta en escena de *Titus Andrònic* en Catalunya. Disponible en: <<http://www.uv.es/uvpress/thesisJSAIZM/node22.html#HG02ab>>. Consultado en: septiembre 2013.

<sup>57</sup> Fabià Puigserver señalaba que ser al mismo tiempo director y escenógrafo de una obra, para él, no era una ventaja. Él "entendía el proceso de creación como un trabajo plural en el que intervenían diferentes artífices, cuyos resultados debían ser armonizados al servicio de un único proyecto dramático, al que todos cooperaban desde la especificidad artística de su labor creadora. [...] él definía a su director teatral ideal como aquel con el que se establecía una relación dialéctica, cada uno desde su campo específico, para llegar a una síntesis común".

Modern, Carlota Soldevila, Quim Lecina, Joan M. Orfila, Manuel Monroy, Imma Colomer, Muntxa Alcañiz, Anna Lizaran, Antoni Valero, Lluís Homar, Blai Llopis, Antoni Sevilla.

Después de la temporada de estreno que duró hasta enero de 1978, el espectáculo fue de gira por España en 1979 –estuvo en Girona, Reus y Madrid, en el Teatro María Guerrero– y retornó en julio de 1980, durante el Grec<sup>58</sup>, marcando el debut de la compañía en el festival. Lluís Pasqual destaca que, en el gran anfiteatro, pese a perder el efecto que el espacio escénico de *Titus* tenía dentro de la sala del Lliure, ganó en teatralidad en un espacio icónico, “cercano” a lo romano de la obra, al mismo tiempo significativo y referente<sup>59</sup>. En total se realizaron cincuenta y nueve funciones. En 1978 el Teatre Lliure recibió el Premio Nacional de Teatro por sus puestas en escena en conjunto, incluida *Titus Andrònic*.

Pero, ¿qué significaba montar un Shakespeare en 1977, como la primera producción de la segunda temporada del recién creado Teatre Lliure, en el contexto político-sociocultural del principio de la transición democrática española? Como se ha visto anteriormente, Shakespeare era entendido como un “clásico”, un autor del canon dramático. Sin embargo, poner en escena una obra suya más que ser una “temeridad” o una “apuesta segura”, representaba un gran reto. Enfrentándose a ese desafío la compañía eligió estrenar sus montajes shakespearianos con *Titus Andrònic*: la primera tragedia y el primer drama romano del dramaturgo<sup>60</sup>. También fue la primera vez que se puso en escena esa obra en Catalunya y en los Países Catalanes, y el primer clásico de grandes dimensiones de la compañía<sup>61</sup>.

Per què *Titus Andrònic* al Teatre Lliure? En part, perquè els aires ho portaven. Tots, qui més qui menys, vivim seduïts per la idea de plantejar-nos un Shakespeare. Conscients de la dificultat i també de l'envergadura que veiem en la gran majoria dels seus textos, hem trobat, almenys parcialment, la nostra mida amb *Titus Andrònic*.

Sense deixar de ser una obra de grans figures, és més que res, una obra d'acció, dinàmica i susceptible de poder-hi projectar un treball més d'equip, més pròxim a l'esperit del nostre teatre.

I també, ¿per què no? pel seu contingut de denúncia de la violència. *Titus Andrònic* és un crit d'alerta, una advertència punyent contra els qui, impunement, utilitzen la violència al govern públic i privat. Quan, més que ara, ens convé recordar-ho?<sup>62</sup>

---

CORNAGO BERNAL, Oscar. *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los “realismos”*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000. p.249.

<sup>58</sup> Festival estival Grec, realizado anualmente en Barcelona desde 1976.

<sup>59</sup> “La concepción del espacio forma parte indisoluble del espectáculo. Sin embargo, toda esa verdad se convierte en nada cuando *Titus Andrònic* va al Grec, al festival de verano. En ese teatro griego, con el suelo de mosaico se perdieron unas cosas y se ganaron otras. Lo épico de *Titus Andrònic* alcanzaba nuevas proporciones en el Grec, mucho más grandes que en el Lliure, que siempre tenía un *gesto de cámara*”. Lluís Pasqual, entrevista realizada por la autora el 20/12/2013 en el Teatre Lliure, en Barcelona.

<sup>60</sup> Cabe puntualizar que la clasificación de las obras dramáticas shakespearianas en históricas, tragedias y dramas romanos, además de las comedias, no existía en su época.

<sup>61</sup> “Por lo que respecta a las puestas en escena de esta obra en nuestro país, en principio hemos de decir que desde finales de los años setenta y en, prácticamente, un 50% de los casos se ha representado a un *Shakespeare* bastante fiel a los documentos originales gracias a la traducciones catalanas de Sagarra y Oliva y a los proyectos de la compañía de *Teatre Lliure*. En este sentido, podemos incluso adelantar que la propuesta de *Puigserver* se adelanta a la lectura realista de *Warner* y a la lectura modernizadora de *Taymor*.” Disponible en: <<http://www.uv.es/uvpress/thesisJSAIZM/node22.html#HG02ab>>. Consultado en: septiembre 2013.

<sup>62</sup> Fabià Puigserver. En: TEATRE LLIURE. *Titus Andrònic*. Programa de mà. De: William Shakespeare. Dir.: Fabià Puigserver. Barcelona: Teatre Lliure, 1977.

Aunque no podía preverlo, estas palabras tuvieron un carácter premonitorio: el Teatre Lliure estrenó su montaje shakespeariano acerca de la violencia, del abuso de poder y de la venganza en el mismo mes que sus compañeros de la compañía Els Joglars serían detenidos en Catalunya por la policía de un gobierno “pseudo” democrático, por tratar temas políticos sobre el escenario<sup>63</sup>.

Es innegable que *Titus Andronicus* es uno de los Shakespeares más sangrientos y violentos<sup>64</sup> – también Fabià y el Teatre Lliure eran plenamente conscientes de ello. *Tito* es, además, una de las obras menos representadas del gran dramaturgo inglés, a pesar de que contiene el embrión de muchas de las grandes figuras de su obra posterior. En este caso, la ventaja de montar obras de Shakespeare poco conocidas es que se preserva esa ingenua capacidad de asombro del espectador, quizá más cercana a la *epoché* fenomenológica, que es el estado mental ideal para asistir al teatro, sobre todo a Shakespeare, cuya obra fue escrita como guión dramático, para estar sobre el escenario, dirigida al espectador, y no al lector.

Lo cierto es que *Titus Andronicus* se ha presentado siempre como una obra problemática para los directores, que en muchos casos la cuestionan a la hora de ponerla en escena:

Las distintas épocas trataron de adaptar la obra a los distintos gustos de su público. Sin embargo, las principales dificultades que el texto ha planteado han sido compartidas prácticamente desde el siglo XVII hasta el siglo XX. Un gran número de directores no consideraban apropiada la combinación entre retórica y violencia que la obra presentaba<sup>65</sup>.

Acerca del estreno shakespeariano del Teatre Lliure, según nota de prensa de la época, fue considerado “triumfal” y el montaje “un espectáculo brillante”, muy bien acogido por un público que seguía al Lliure desde hacía tan sólo un año. Pasqual destaca que en aquellos años se hacía muy poco Shakespeare y de manera muy convencional, y además que estaban en “estado de gracia”, y el público respondía calurosamente a propuestas consideradas “sorprendentes”<sup>66</sup>. Prueba de esa recepción positiva es que tuvo dos reposiciones.

Al margen de la capacidad de sorpresa que permite la elección del escenario más adecuado a lo que se va a presentar –y ahí es donde mejor se utiliza la condición de “Lliure” que ya indica el nombre– escenografía, vestuario, iluminación y los correspondientes hallazgos en la puesta en escena, están siempre al servicio de un texto que alcanza con absoluta claridad al espectador. Es decir, que todo se hace en función de una interpretación siempre tan absolutamente eficaz que ninguno de los espectadores pueda dejar de entrar en el juego escénico<sup>67</sup>.

---

<sup>63</sup> Como ya referido en el Cap.IV- “Teatre Lliure en Catalunya”, el director Albert Boadella y los actores de la compañía Els Joglars fueron detenidos en diciembre de 1977 y juzgados por “crimen político” en un gobierno supuestamente democrático.

<sup>64</sup> “Sin embargo, *Tito Andrónico* no es la obra más violenta de Shakespeare. Hay más cadáveres en *Ricardo III* y *El rey Lear* es mucho más cruel. Para mí la muerte de Cordelia es la escena más repugnante de todo el teatro shakespeariano”. KOTT, Op. cit., 2007, p.436.

<sup>65</sup> CEREZO MORENO, Op. cit., 2001, p.40.

<sup>66</sup> Lluís Pasqual, entrevista realizada por la autora el 20/12/2013 en el Teatre Lliure, en Barcelona.

<sup>67</sup> X.X. Espectáculos. Teatre Lliure: “Titus Andronic” de Shakespeare. En: *LA VANGUARDIA*. Barcelona: martes, 06 de diciembre de 1977. p.55. Disponible en: <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1977/12/06/pagina-55/33792136/pdf.html>>. Consultado en: septiembre 2013.

Como se ha indicado detenidamente en el primer capítulo de la tesis, nuestra metodología de análisis comparte puntos con planteamientos de la teoría de la recepción. En el proceso de comprensión de la obra, consideramos fundamental el diálogo propuesto entre el texto dramático y el texto espectacular, entre éste y el tiempo presente, y entre el texto espectacular y el espectador contemporáneo. A través de estos diálogos, el espectador debe averiguar cuáles son las preguntas a las que la obra responde, mientras que la tesis investiga cómo éste lo hace.

Con relación a su horizonte histórico, *Titus Andronicus* plantea ciertas problemáticas de la situación sociopolítica vivida en Inglaterra durante aquellos años. Cerezo Moreno señala que la primera sería la relación conflictiva entre los colonizadores ingleses y los pueblos colonizados en América; además, resalta una conexión entre la exteriorización de la violencia en ejecuciones públicas de individuos considerados peligrosos para el orden social, y la manifestación de poder por parte de los que imponían este orden<sup>68</sup>. Considerando el horizonte de expectativas del público contemporáneo, la obra era cercana. Para el público de 1977, con la dictadura franquista aún latente en la memoria y la Guerra del Vietnam recién finalizada, la lucha por el poder y la violencia eran cuestiones actuales y relevantes<sup>69</sup>. La puesta en escena del Teatre Lliure asumió un sentido de denuncia que encuentra correlaciones directas con el tiempo contemporáneo en el que precisamente "la violencia se ha convertido en uno de nuestros más habituales pecados"<sup>70</sup>.

Veinticinco años después, Guillem-Jordi Graells puntualizaba acerca de la obra:

El primer [montaje shakespeariano] fou, certament, una gosadia, una aposta arriscada de Fabià Puigserver, la segona temporada, el 1977. No únicament es decidia per un dels títols menys habituals de l'autor anglès, *Titus Andronic*, sinó que el sotmetia a una posada en escena amb elements ben inusuals en la migrada tradició de muntatge dels grans clàssics entre nosaltres: música de Verdi subratllant les transicions i alguns passatges dramàtics rellevants, mescla d'estils en el tractament del vestuari, apropament dels referents per a assimilar la violència del text a uns contextos precisos del moment, en una línia gens oportunista ni de fàcil efectisme. La resposta va a estar a l'alçada del risc (...) <sup>71</sup>.

Para el análisis espacial de la puesta en escena de *Titus Andronic*, foco principal de nuestro estudio de la obra, cabe resaltar la escasez de fuentes primarias, como el registro en vídeo. Debido a la antigüedad del montaje, a la desaparición de Fabià Puigserver y la de otros que lo vivieron de primera mano como, por ejemplo, Carlota Soldevilla y Anna Lizaran, el estudio llevado a cabo aquí se basa sobre todo en las entrevistas a Lluís Pasqual<sup>72</sup> y Guillem-Jordi Graells<sup>73</sup>, además de las fotos de Ros Ribas.

<sup>68</sup> CERESO MORENO, Op. cit., 2001, p.178-179.

<sup>69</sup> Así como para el público del siglo XXI, que vivió la invasión de Iraq por Estados Unidos debido a la supuesta autoría del ataque del 11 de septiembre del 2001, la venganza es un tema que sigue vigente. De cierto modo, este público-telespectador también está "acostumbrado" a ver violencia, mutilaciones y destrucción del cuerpo humano, como resultado de guerras o atentados terroristas, televisados constantemente. En las últimas décadas, éste asiste a diario a cómo la lucha por el poder y en nombre de una pretendida honra, conducen a la violencia sin control.

<sup>70</sup> Según nota de prensa: X.X, Teatre Lliure: "Titus Andronic" de Shakespeare. En: Op. cit., 1977, p.55. Disponible en: <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1977/12/06/pagina-55/33792136/pdf.html>>.

<sup>71</sup> GRAELLS, Op. cit., 2003, s/p.

<sup>72</sup> Lluís Pasqual, entrevista realizada por la autora el 20/12/2013, en el Teatre Lliure, en Barcelona.

Como se percibe desde un primer acercamiento al montaje, el *Titus Andronicus* de Puigserver está enfocado en potenciar lo ritual y espectacular de la obra, sin dejar de expresar su carácter violento y sangriento. Como Brook y otros directores, también Fabià buscó huir de una estética *gore* –fácilmente asociable a la obra– y reducir su efecto sangriento, sacando partido del carácter ritual de la obra y utilizando la estilización como recurso escénico<sup>74</sup>. Dicho de otro modo, mediante el simbolismo Fabià redujo lo icónico de la obra, haciéndola más asimilable por el público. Aunque el icono es a veces más universal, también puede ser demasiado directo e impactante, en cambio, el símbolo es más específico, sujeto a convenciones culturales particularizadas. En este sentido, como las referencias no son tan explícitas, el espectador tiene que hacer un esfuerzo mayor para realizar la remisión de un signo a otro signo –lo que Derridá llamaba el “envío”–, en busca del “referente perdido” o inasible.

Empezamos por la primera cuestión que nos plantea esa puesta en escena shakespeariana del Teatre Lliure: “¿Por qué Fabià Puigserver no escenificó *Titus Andronicus* de Shakespeare en un espacio isabelino, cuando nada se lo impedía desde el punto de vista técnico?”<sup>75</sup> Una respuesta posible –aunque no sabemos si sería la suya– es que, más allá de un capricho formal, Fabià, en su coherencia como director y escenógrafo, tenía una concepción espectacular del teatro que, en este caso, buscaba mucho más crear un espacio simbólico –al que él llamaba “metafórico”– que encontrar una solución fácil, recreando la escena isabelina con todos los condicionantes escenográficos que conllevaría. Como él afirmaba, no siempre el camino obvio es la mejor solución.

En sus escenografías Fabià buscaba utilizar todos los elementos que pudiesen configurar el espacio escénico. La elocuencia de las formas, volúmenes, colores, texturas, luz, objetos y materiales diversos, vestuario, le permitieron construir los ambientes escénicos de sus obras. Los elementos dramáticos y significativos debían contribuir a revelar las ideas del texto teatral, a través de la definición de la escena, la cual no sólo señalaba o representaba un lugar, un contexto, sino que jugaba con todo el sentido simbólico de la obra y de cada montaje específico.

En *Titus Andronicus*, el sentido de la obra y la postura ideológica y crítica del Teatre Lliure ratifican la denuncia de la violencia. Esta cuestión traspasa toda la obra, y vincula entre sí sus elementos simbólicos. De acuerdo con Merleau-Ponty, la percepción del acontecimiento espectacular es un fenómeno en bloque, haciendo imposible “descomponer una percepción y transformarla en un conjunto de sensaciones porque el conjunto es anterior a las partes”<sup>76</sup>, es decir, anterior a los signos separadamente. En este sentido, a través de una lectura en bloque, lo que buscamos es desvelar el *vector* que ha conducido la producción, sintetizando la obra. Como expone Pavis, “la vectorización es un medio a la vez metodológico, mnemotécnico y dramático de vincular redes de signos”<sup>77</sup>. Podríamos decir que, en este caso, el vector –el tránsito de la primera a la tercera mirada– es la *simbolización* de

---

<sup>73</sup> Guillem-Jordi Graells, entrevista realizada por la autora el 10/06/2010, en la Associació d'Escriptors de Llengua Catalana, en Barcelona.

<sup>74</sup> CEREZO MORENO, Op. cit., 2001, p.148-149.

<sup>75</sup> GRAELLS, HORMIGON, Op. cit., 1993, p.296.

<sup>76</sup> PAVIS, Patrice. *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós, 2000. p.32.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p.32.

un signo icónico, o sea, una denuncia simbólica de la violencia. De este modo, al alejarse de su referente original –el texto y el contexto de Shakespeare– se aproxima a ser referente de sí mismo y se acerca al público contemporáneo.

Para Fabià, el espacio reflejaba el sentido de la obra. Este espacio escénico –crítico, como no podría dejar de ser– se define a partir de sus límites y horizontes. Con una disposición casi siempre distinta propiciada por la versatilidad de la sala del Lliure, la disposición espacial más frecuente solía ser la del público rodeando total o parcialmente el espacio de representación, con una visión global de la escena –que a veces, como en *Titus*, se elevaba sobre el nivel del suelo. Buscando una nueva expresividad y la conquista de campos nuevos a través de la experimentación con el espacio<sup>78</sup> y siempre en acuerdo con el sentido de la obra, para *Titus* Fabià creó un elemento espacial principal, la escena-pasarela: un pasillo del poder, de las idas y venidas de los poderosos. La forma alargada de la pasarela elevada del suelo a lo largo del eje de la sala, posibilita una lectura “unidireccional”, en la que la búsqueda del poder, la venganza y la violencia son caminos sin vuelta, que no conducen a ningún lugar. En este caso, el espacio escénico simbólico creado por Fabià es una metáfora de su interpretación del texto de Shakespeare.

Isidre Bravo explica que nuevas escenas –como las propuestas por Fabià y el Lliure– surgieron en Catalunya a partir de la década de setenta, como una respuesta a la búsqueda de nuevas formas de expresión:

La recerca de noves formes d'expressió al marge de la figuració realista porta, a partir dels anys setanta, a la creació d'estructures escèniques inèdites que prescindeixen dels fons o dels laterals de l'escena i es basen en el predomini o l'exclusivitat escenogràfica d'una o més cares de la geometria espacial<sup>79</sup>.

Ese tipo de dispositivo escénico único fue muchas veces explorado por Fabià. Aunque la acción se situara en lugares diferentes, esa solución minimalista, además de proporcionar unidad formal al montaje –unidad ritual a la obra–, tenía la ventaja de la economía y de ser técnicamente viable, proporcionando grandes resultados<sup>80</sup>. La libertad de soluciones formales y técnicas no sólo de Puigserver, sino de los escenógrafos de este período, asumida como premisa fundamental, los llevó a recuperar la idea de la transformación interna del espacio. Sin embargo, según Bravo, el punto de partida era nuevo: la permanencia de elementos constantes a lo largo de toda la representación, que permiten la movilidad y la polivalencia de ubicaciones, a partir de una misma solución técnica<sup>81</sup>.

La amplia pasarela-escena, de aproximadamente 16 x 4 metros, a cerca de 1,30-1,40 metros de altura del suelo, tenía la misma simplicidad del espacio isabelino, desprovista de cualquier elemento escénico. En *Titus Andrònic*, encontramos esa desnudez intencionada del espacio escénico, “capaz de

<sup>78</sup> Como afirman Graells y Hormigón, para Fabià no se trataba de eliminar soluciones ya probadas, pues si hicieran falta, podían utilizarse perfectamente. GRAELLS, HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.263.

<sup>79</sup> BRAVO, Isidre. *L'Escenografia Catalana*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1986. p.296.

<sup>80</sup> GRAELLS, HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.262.

<sup>81</sup> BRAVO, Op. cit., 1986, p.300.



albergar en el limitado espacio del Lliure<sup>82</sup> (...) la grandeza de un palacio espectacular, de un bosque y del enloquecido río de sangre de la escena final<sup>83</sup>. La pasarela alberga todos los espacios dramáticos de la obra, confrontando palacio/senado y bosque.

Al mismo tiempo que renuncia a los laterales de un escenario, la pasarela como espacio escénico refuerza la importancia del suelo en la caracterización de los ambientes: su material, textura, relieve o pintura adquiere, por la misma concisión del dispositivo, una intensidad plástica y gran capacidad significativa. En estas escenas donde el suelo es un elemento esencial, "l'espai deixa de ser il·lustratiu i esdevé un espai real, amb una extensió molt concreta"<sup>84</sup>. El suelo, especialmente trabajado por la puesta en escena, también modula el contacto entre el actor y la superficie de acción. En todo momento, el suelo que pisan los actores-personajes los sitúa en un lugar muy concreto: la Roma antigua, que condiciona sus acciones. Asimismo, el suelo es convertido en "decorado" gracias a la posición elevada de los espectadores en las gradas. En una representación *icónica* del espacio romano, el ambiente "civilizado" se caracteriza por el suelo de mosaico paleocristiano de cerámica, destacado por la iluminación del montaje<sup>85</sup>.

Además, como ya se ha dicho, el suelo tiene especial importancia en Shakespeare, pues remarca el eje vertical, que conecta el cielo y la tierra, el cosmos y lo terrenal, lo divino y lo humano (o salvaje). También Brook ha experimentado en esa dirección:

La atención que presta Brook al suelo testimonia el deseo de arraigar el acto teatral. Refractario a toda construcción agregada, a todo *decorum*, busca el apoyo material que, por un lado, sugiere en lo esencial un universo y, por otro, influye sobre la forma de caminar de los actores. El suelo tiene una doble función porque, si bien ayuda a crear un ambiente, interviene también para modular una presencia corporal<sup>86</sup>.

En oposición al icónico ambiente civilizado, con el desarrollo de la obra, surge el bosque simbólico, "bárbaro", "salvaje" –un momento álgido del montaje. El bosque es plásticamente una explosión de estímulos para los sentidos, en el que se percibe fácilmente la existencia de una tenue frontera entre lo civilizado y la salvajería. Entonces, no se ve el suelo de mosaico, y los efectos de iluminación exaltan la transformación onírica del escenario: empieza la *pesadilla*. Desde el techo se despliega una hostil red de macramé<sup>87</sup> con elementos de "vegetación" –maleza, zarzales, telarañas y harapos<sup>88</sup>–, que recubre los laterales y envuelve la pasarela. Con el despliegue de las mallas, se destaca la altura, la verticalidad del espacio. La iluminación deja al público en la oscuridad y realza lo siniestro del

<sup>82</sup> "Limitado" en sus dimensiones, no en su potencial.

<sup>83</sup> BRAVO, Isidre. Fabià Puigserver, escenógrafo: alumno, agitador, artista y maestro. p.227-264. GRAELLS, HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.243.

<sup>84</sup> CASTEL-BRANCO, Inês. *L'espai teatral dels anys seixanta*. Revolució i ritual en el Living Theatre, Peter Brook i Jerzy Grotowski. Barcelona: Departament Composició Arquitectònica, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2010. (Tesis de doctorado). p.441

<sup>85</sup> Aunque el escenario era bastante alto, estaba calculado para que todos los espectadores, incluso los de las primeras gradas, pudieran ver el suelo de la pasarela.

<sup>86</sup> BANU, Georges. *Peter Brook. Hacia un teatro primero*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2005. p.21.

<sup>87</sup> A manera de los tapices de Miró, hechos a mano, se añadían texturas varias, una red trabajada con lanas, telas, papel, etc. Cf.: Entrevista con Lluís Pasqual, realizada por la autora el 20/12/2013, en el Teatre Lliure, en Barcelona.

<sup>88</sup> Los harapos también pueden ser leídos como índices: indican que en el bosque ha habido víctimas, donde los harapos son los despojos.

bosque. Desde la oscuridad real, el público contempla la escena que convierte la noche icónica en noche simbólica, oscuridad cognitiva y moral: la ignorancia y el mal. Este ambiente propicia la liberación de los instintos más bajos de la obra. El bosque esconde todo tipo de horrores: asesinatos, violación, mutilaciones. Se trata de una red que crea una barrera entre la escena y el público, y que atrapa a Lavinia, principal víctima del bosque. Su representación simbólica ritualiza la escena, haciendo las acciones dramáticas violentas más asimilables por el público.

El espacio escénico manipulable, transformable y manejable de Fabià tenía una relación directa con la iluminación. La ya citada ausencia de elementos potenciaba la presencia de atmósferas y de signos, donde la luz adquiría el poder evocador de tensiones y contrastes, definiendo y ambientando el espacio. El minimalismo de Fabià transfiere la carga semiótica de la escena a elementos más abstractos como la iluminación que, de otra forma, difícilmente serían percibidos por el público en toda su intensidad simbólica. En el montaje, la luz tiene un papel fundamental al hacer visible u ocultar el suelo de mosaico de la pasarela, es decir, de revelar o encubrir el espacio romano, convirtiéndolo en el bosque salvaje. Así, al marcar el paso de Roma al bosque, de lo icónico a lo simbólico, la iluminación funciona como un "catalizador" semiótico.

Un nuevo elemento es aportado por la escenografía sonora a través de los fragmentos musicales de Verdi, que ilustran el montaje. La música romántica de Verdi completa el cuadro, con el efectismo, la ironía y la grandilocuencia buscados. Acerca del espectáculo como un todo, Pasqual comenta esa visión sarcástica de la obra:

Lo que más le interesaba a Fabià con *Titus* era la *textura escénica* de algo que empezaba muy épicamente y terminaba como un gran guiñol. Es algo que tenía que ver con el humor polaco –que [Fabià] sí lo tenía–, que hace que uno empiece a reírse de sí mismo, de todo, de la situación, de los crímenes, y donde todo termina siendo un gran circo grotesco y siniestro<sup>89</sup>.

Para las entradas y salidas de los personajes, la pasarela-escena tenía dos puertas, una en cada extremo. Este era un "detalle" al que Fabià daba especial importancia, Guillem-Jordi Graells y Juan Antonio Hormigón comentan: "un espacio no frontal a veces funciona con la convención equivalente a la caja mágica a la italiana, sólo con la presencia en un segmento de su perímetro de un elemento escenográfico significativo. Sería el caso de espectáculos como *Titus Andronicus*"<sup>90</sup>.

En cuanto a la relación entre el espacio escénico y el espacio del público, se observa

en el Lliure, el hecho de que el espacio de la representación esté por encima o por debajo del punto de vista del espectador, que éste lo pise o lo contemple a más o menos distancia que lo envuelva o que sea envuelto, suele estar relacionado con los niveles de ilusión y de vivencia que cada puesta en escena establece entre espectáculo y público<sup>91</sup>.

La relación entre el espectáculo y los espectadores estaba muy marcada por la pasarela que cruzaba el espacio del público y lo dividía en dos bloques, creando una relación bifrontal, con los espectadores

<sup>89</sup> Lluís Pasqual, entrevista realizada por la autora el 20/12/2013 en el Teatre Lliure, en Barcelona.

<sup>90</sup> GRAELLS, HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.219.

<sup>91</sup> Ibídem, p.218.

situados en las gradas a ambos lados de la escena y sumergidos simétricamente en la acción. Lo más interesante de esta disposición espacial –cuyo aforo era de unos doscientos espectadores– es que el público, enfrentado, también forma parte del cuadro visual que se le ofrece, no pudiendo, ni debiendo, hacer abstracción de los otros espectadores. Al mirar la obra y ver, a la vez, personajes y público –con sus reacciones ante la representación– hay un refuerzo de la empatía. En este “efecto espejo”, ver la obra es verse reflejado en la obra.

Acerca del vestuario de la obra es necesario remitirse a la única ilustración existente de las puestas en escena de Shakespeare. El dibujo actualmente conservado en la *Library of the Marquess of Bath, Longleat House*, atribuido a Henry Peacham, data de 1595, revela cómo la compañía de Shakespeare representaba *Titus Andronicus* en esa época. El dibujo ilustra el momento crítico de la obra en que Tamora le suplica a Titus que perdone a sus hijos. La imagen revela que Aaron es claramente africano y que sólo Titus lleva una especie de toga romana, mientras todos los demás personajes visten ropas del mismo período isabelino, lo que revela la despreocupación por una mimesis histórica rigurosa y el gusto de la época por lo ecléctico en materia de indumentaria<sup>92</sup>.



La autoría del dibujo de escena de *Titus Andronicus* se atribuye a Henricus Peacham, con fecha posible de 1595. Library of the Marquess of Bath, Longleat House<sup>93</sup>.

En el montaje del Teatre Lliure, Fabià Puigserver apuesta por una estética híbrida en el vestuario, que promueve el acercamiento entre el tiempo de la historia y el actual. El vestuario juega a tres bandas en la caracterización de Andrònics, cortesanos y godos<sup>94</sup> y “comporta, doncs, una interpretació sociològica del text shakespearà feta mitjançant diverses propostes estètiques”<sup>95</sup>. Simplicidad y estilización definen a Titus y los demás de su familia, que llevan túnicas romanas, encarnando la tradición republicana de Roma. El barroquismo bizantino, como una forma de encubrir una ausencia, como la integridad moral, se relaciona con una sociedad que, en búsqueda del poder, recorre el

<sup>92</sup> AEBISCHER, Pascale; WHEALE, Nigel. Introduction. p.1-17. En: *Remaking Shakespeare: Performance Across Media, Genres and Cultures*. Pascale Aebischer et al. (eds.). London and New York: Palgrave Macmillan, 2003.

<sup>93</sup> Disponible en:

<[http://shakespearestaging.berkeley.edu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=92&Itemid=276](http://shakespearestaging.berkeley.edu/index.php?option=com_content&view=article&id=92&Itemid=276)>. Consultado en: septiembre 2013.

<sup>94</sup> GRAELLS, Guillem-Jordi; BUESO, Anoni (a cura de). *Fabià Puigserver*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1996. p.220.

<sup>95</sup> FÁBREGAS, Op. cit., 1987, p.101.

camino de la autodestrucción, e identifica a los cortesanos intrigantes que, a la vez, tipifican las estructuras políticas de su tiempo. Una "dureza contemporánea" está presente entre los bárbaros invasores con una estética de *punks* de extrema derecha<sup>96</sup>, que constituyen la podredumbre de las sociedades neocapitalistas de aquellos días, y reelaboran un estilo bárbaro a través del uso de cuero y metal (pinchos, *peircings*). Los hijos de Tamora van con vaqueros y chaleco de cuero con clavos, y maquillaje también muy *punk*, mientras Tamora es ecléctica, exuberante y fantasiosa en su vestuario. Si debajo tiene ropa de cuero negro y botas con clavos, encima viste una gran túnica dorada. Su maquillaje, sobre todo en los ojos, es muy cargado –décadas antes del *Titus* de Julie Taymor. Aparte, está Aaron, caracterizado icónicamente como "moro".

De modo general, lo que se observa en el montaje del Teatre Lliure y de Puigserver, es que hubo siempre una preocupación o, mejor dicho, un cuidado por respetar las convenciones originales del texto. Fabià buscaba lo que la obra quería transmitir, y qué quería él mismo comunicar a su público, alejado del público isabelino. El gran desafío del montaje era conseguir que el espectador catalán de la década de los setenta percibiera la poética del texto –aunque de un modo muy diferente de cómo lo hacía un espectador renacentista– y llegase a percibir la fuerza dramática de *Titus Andronicus*. Para ello, el espacio tuvo un papel determinante: el evidente carácter grotesco de la obra original fue sustituido en gran medida por su planteamiento formal, que pasaba por la estilización y el simbolismo escénico<sup>97</sup>. En todo momento, la sensibilidad y su concepción de la belleza se revelan contrapuntos de la violencia y de la crudeza de la historia, sorprendiendo y fascinando al espectador.

Para Brook, "lo que hace único a Shakespeare es que cada montaje debe buscar su propia manera, pero sus palabras no pertenecen al pasado: son las fuentes que han de crear y habitar esas nuevas formas"<sup>98</sup>. Para Fabià, había que crear un espacio escenográfico, un ambiente estético, para dar cobijo a los versos de Shakespeare, que adquieren vida y resuenan tan actuales frente al público contemporáneo como hace cuatro siglos. Así, Puigserver, de la mano de Shakespeare, también brindaba al espectador la oportunidad de reflexionar acerca del poder y de la violencia, a diferencia de como ocurre diariamente en la "vida real".

Como destacó Xavier Fàbregas acerca de la presentación de *Titus Andrònic* en diciembre de 1977:

Interpretar avui *Titus Andrònic* representa un risc notable, perquè l'exageració, així que la credibilitat trontolla, cau en la caricatura. Es tracta, doncs, de provocar aquesta caricatura, però de provocar-la amb uns trets tan desagradables que menin a l'esgarripança, no a la rialla. I per això fa falta una gran seguretat i una gran tècnica. Diguem de seguida que el muntatge del Teatre Lliure aconsegueix plenament els objectius. (...) Amb *Titus Andrònic*

<sup>96</sup> En un momento histórico en que el movimiento *punk* recién estaba empezando y era casi desconocido en Catalunya y en España, se adopta su estética que conlleva un carácter agresivo, transgresor y a veces violento, asumiendo su vertiente más frívola, no politizada, nihilista, en búsqueda de la diversión, de la provocación y destrucción más que la confrontación.

<sup>97</sup> Sin embargo, en algunos momentos el realismo se hacía presente. Así como en las representaciones de Shakespeare, el realismo corría a cargo de elementos "*gore*": tripas de oveja o cerdo y hábiles pases de mano permitían que se alzaran corazones sangrantes en las escenas de asesinato, y las espadas y heridas solían teñirse con sangre de oveja en aras de un mayor realismo, en el montaje del Teatre Lliure también había menudillo, hígado, trozos de intestino... sangre real.

<sup>98</sup> Cf.: BROOK, Op. cit., 2013.

Fabià Puigserver ha realitzat un d'aquells muntatges que marquen una fita de maduresa en qualsevol dramaturgia. I el Teatre Lliure ha aconseguit el doctorat *cum laude*<sup>99</sup>.

A título de apéndice de este apartado, no hay que dejar de mencionar otros montajes contemporáneos, posteriores al del Lliure. La exitosa directora teatral del Broadway neoyorkino Julie Taymor estrenó su película en los Estados Unidos en 1999. Desde el principio de su *Titus*, Taymor advierte:

En una época donde el racismo, la limpieza étnica y el genocidio ya no impresionan por ser hechos comunes y aparentemente inevitables, nuestra industria del espectáculo prospera con explícitos detalles de asesinatos, violaciones y vilezas. Se hace rara la existencia de una película que no sólo muestre hechos oscuros, sino que se recree plenamente en ellos, poniendo a prueba y desafiando nuestros más sagrados principios morales y legales. *Titus* no es una historia refinada e inofensiva, sino una en la que a través de imágenes cargadas de poesía encierra el horror de la tragedia humana, exigiéndonos que examinemos las verdaderas raíces de la violencia y juzguemos sus distintos actos<sup>100</sup>.

La versión fílmica de Taymor es estéticamente transgresora y fiel al texto a la vez. Rasgos de los personajes, cuestiones estilísticas, metáforas espaciales, modernización icónica de la violencia, escenografía y vestuario innovadores y uso de elementos anacrónicos son aspectos en los que la directora incide para conectar las nuevas audiencias con la obra del dramaturgo. La película rompe desde el comienzo con cualquier pretensión de "realismo". Aunque la combinación de elementos contemporáneos con un *collage* de épocas históricas –de hecho, son varias los períodos aludidos, lo que remite a una intemporalidad de las situaciones y sentimientos– pueden descolocar un poco, a medida que la película avanza se entiende la propuesta de mostrar las cuestiones centrales de *Titus Andronicus* como una problemática actual. Para ello, Taylor elabora un discurso sobre el dolor y la violencia y aleja los referentes lo suficiente como para que el espectador pueda reflexionar, pero introduce elementos contemporáneos porque desea que esa reflexión se produzca sobre la realidad histórica inmediata del espectador, y no sobre "esencias ahistóricas". Así, las escenas visualmente impactantes llegan a adquirir una fuerza arrolladora y logran que el espectador vaya cambiando de posición o afinidad hacia los protagonistas a lo largo de la historia.

Para los que no tuvieron la oportunidad de ver el *Titus* de Puigserver, tras más de veinte años, en 2001, volvió a estrenarse sobre el escenario del Teatre Lliure un nuevo *Titus Andrònic*, entonces dirigido por el joven Àlex Rigola. Éste también comentaría que era el momento de montar esa obra sobre la venganza, que advierte "a los que tienen poder" sobre como "la acción sin reflexión", basada en el ejercicio de la fuerza, "puede desencadenar una tragedia"<sup>101</sup>. Así, Rigola volvió a llevar la obra al escenario del Teatre Lliure, con otro espacio escénico y una versión visualmente más contemporánea, con otros referentes como el cómic y la televisión –así como el *Titus* de Taylor. En Catalunya, también se contó con la versión libre –aún más radical– *Degustació de Titus Andronicus* de La Fura dels Baus,

<sup>99</sup> FÀBREGAS, Xavier. Salve, Roma! En: Op. cit., 1987. p.100.

<sup>100</sup> *Titus* (William Shakespeare). Dir.: Julie Taymor. EEUU, Italia, Reino Unido, 1999. 162 min. Cf.: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Titus>>. Consultado en: septiembre 2013. *Titus* estrenó en España sólo en abril de 2001, durante VII Congreso Mundial sobre Shakespeare, en Valencia.

<sup>101</sup> En 2001 Àlex Rigola montó su *Titus Andrònic* con su compañía Kronos Teatre en el Teatre Lliure (Gràcia). Años después vendría a ser director artístico del Teatre Lliure. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/2001/04/19/catalunya/987642465\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/04/19/catalunya/987642465_850215.html)>. Consultado en: septiembre 2013.

dirigida por P. Gatell, en 2010. En ambos montajes se destaca la cercanía a un espectador inmerso diariamente en una sociedad dominada por la violencia.

En definitiva, parece claro que con *Titus Andronicus* Shakespeare buscó cuestionar el uso de la violencia por los que detentan el poder. Siglos después, Fabià hace la misma denuncia de una sociedad bajo un poder político pseudo-democrático. Si para Shakespeare el modo de conectar con el público era mostrarlo todo icónicamente sobre el escenario, por otro lado, el espectador contemporáneo tiene dificultad de "digerir" ese tipo de imágenes, por lo que la crítica de Puigserver y la incitación a la reflexión del público pasa por la creación de un espacio ritualístico, simbólico, que le permite al espectador leer esa violencia simbólica, pero desde una distancia reflexiva. La pasarela-escena creada para el montaje es muy expresiva como metáfora del "callejón sin salida" al que conduce la violencia. Al mismo tiempo, los "laterales" y "fondo" de un escenario convencional se sustituyen por el propio espacio teatral de la sala del Lliure de Gràcia como un todo en el que los espectadores hacen las veces de fondo para los que están dispuestos del otro lado de la pasarela. La dramaturgia del espacio hace de *Titus Andronicus* una obra comprensible para el público catalán contemporáneo: las relaciones espaciales crean una nueva consciencia de realidad, que les acompaña durante la representación, y que se convierte en un llamado a la reflexión individual. Una estructura espacial que ubica al espectador contemporáneo y catalán en una posición mucho más activa de la que estaba acostumbrado, pero en la que deseaba estar tras tantos años de dictadura, participando de una nueva manera de la obra.



3.2.2. *Al vostre gust*



Cartel espectàculo *Al vostre gust*, Teatre Lliure, temporada 83/84.

All the world's a stage,  
And all the men and women merely players;  
They have their exits and their entrances,  
And one man in his time plays many parts<sup>102</sup>.

*As you like it* –en su original– fue escrita en cinco actos, en verso y prosa, entre 1599-1600, y es la octava de sus dieciocho comedias. Fue montada por primera vez en 1600, en *The Globe*. Sobre estas primeras representaciones se sabe que el mismo Shakespeare hacía el papel del viejo Adán, el fiel criado de Orlando “libre de todo pecado e investido de virtud original”<sup>103</sup>. La obra forma parte del popular género pastoril e incorpora rasgos característicos de la convención: la oposición entre naturaleza y corte, el disfraz, el juego de identidades, el tratamiento de la cuestión amorosa y el descubrimiento personal mediante la pérdida y la recuperación. No obstante, Salvador Oliva destaca que el marco pastoral difiere de la tradición, puesto que no se trata de un “ideal irreal, ni de una mera contraposición a las envidias e hipocresías de la corte, sino de una condición óptima para permitir que la cualidad moral de los personajes vaya deshaciéndose de todo aquello que no son”<sup>104</sup>.

En vez de crear una historia totalmente nueva, como era frecuente en tiempos de Shakespeare, *As you like it* tiene su origen en otra obra, la que escribió Thomas Lodge durante un viaje a las Islas Canarias: *Rosalynde* (1590)<sup>105</sup>. No obstante, mientras se considera ésta como una “pura literatura de escapismo”<sup>106</sup> –un tema pastoral con personajes irreales, conversaciones artificiales y estilo eufrástico–, *As you like it* está considerada por muchos críticos como una de las comedias más maduras y elaboradas de Shakespeare, más ligera de argumento y de escenas violentas, pero que destaca por su “fiesta verbal”. Como señala Oliva, traductor de *Al vostre gust*, “la obra se sostiene gracias al gusto por las palabras, la confianza en su poder para hechizar y el ingenio que pueden albergar”<sup>107</sup>.

Shakespeare parte de una trama ya conocida de su público, pues probablemente no le interesaba tanto la originalidad del argumento –que no era un valor en sí mismo– como la de la obra en su conjunto. Sin embargo, es interesante observar qué hace el dramaturgo con sus fuentes originales: qué suprime, qué inventa, qué transforma, y de qué manera lo hace<sup>108</sup>. En el caso de *As you like it*, tanto el melancólico Jacques como el bufón Touschstone son creación suya, lo que es un indicio significativo de sus intenciones. El dramaturgo innova las convenciones, agregando la interacción entre los sexos, el conflicto familiar en torno a la herencia y la ambición por el poder, además de mezclar amor, traición, honor y humor –sobre todo en la figura del bufón–, creando una comedia de enredos.

---

<sup>102</sup> SHAKESPEARE, *As you like it*, act II, scene VII. “El mundo es un gran teatro, y los hombres y mujeres son actores. Todos hacen sus entradas y sus mutis, y diversos papeles en su vida”. (Traducción de la autora)

<sup>103</sup> BLOOM, Op. cit., 2002, p.250.

<sup>104</sup> OLIVA, Salvador. *Introducción a Shakespeare*. Barcelona: Ediciones Península, 2001. p.121.

<sup>105</sup> Por su vez, inspirada en *The tale of Gamelyn*, un poema del siglo XIV.

<sup>106</sup> Cf.: H.J. Oliver, Introduction. En: SHAKESPEARE, Op. cit., 1968. p.6.

<sup>107</sup> OLIVA, Op. cit., p.121.

<sup>108</sup> *Ibidem*, p.37.



En esta comedia, en el bosque de Arden, a través del divertimento, del juego, de la fiesta, de la celebración, Shakespeare desvela el lado más bonito, puro e ingenuo de la vida. En el bosque, los personajes desterrados “están reducidos a la mera existencia que ha de bastarse a sí misma, y en sí misma encontrar la razón de ser, ya que no puede apelarse ni a un cielo vacío, ni a la sangrienta historia, ni a la irracional naturaleza”<sup>109</sup>.

El título de la obra ya da qué pensar. También *As you like it* recibió las críticas más diversas a lo largo del tiempo y no volvió a los escenarios hasta el siglo XVIII. Samuel Johnson y George Bernard Shaw, entre otros, creyeron que la obra era artísticamente escasa para el talento de Shakespeare<sup>110</sup>. Shaw prefirió pensar que la comedia fue escrita con un afán más bien comercial, para agradar a sus espectadores, y de ahí su título: *As “you” like it* –como si el propio autor se excluyera de él. Sin embargo, con el transcurso del siglo XX, juntamente con el establecimiento del canon occidental, obras como ésta fueron reevaluadas por los críticos. Harold Bloom afirma que de todas las obras de Shakespeare, *As you like it*, de título tan exacto, “está tan situada en un reino terrenal de bondad posible como *El rey Lear* y *Macbeth* en sus infiernos terrenales”<sup>111</sup>.

Respecto de la recepción contemporánea para el público de Catalunya, aparte del *Al vostre gust* del Teatre Lliure (1983) –del que trataremos más adelante–, el único otro montaje teatral, fue el que se estrenó en noviembre de 1996, en el Teatre Municipal de Banyoles, con dirección de Xicu Masó<sup>112</sup>. Es interesante observar que *As you like it* tuvo también una versión fílmica en 2006, dirigida por Kenneth Branagh y ambientada en el Japón del siglo XIX<sup>113</sup>.

Para una mejor comprensión de la obra original y de las representaciones posteriores, se glosa brevemente su trama argumental. En *As you like it* la acción dramática transcurre entre la corte de un duque y un bosque, como espacios dramáticos, en una época cercana a la de Shakespeare. La historia parte de la rivalidad entre los dos hijos de un fallecido noble, aliado al ansia de poder del duque Frederic, que usurpa el trono de su hermano, el duque legítimo, obligándoles a varios nobles a huir de la corte –el Duque, Orlando y Adan, Rosalinda y Celia–, y a dedicarse a la vida pastoril.

El bosque de Arden<sup>114</sup> –recreación del mito de la Arcadia– deviene refugio de víctimas, donde se desarrolla la trama. Rosalinda, hija del legítimo Duque, se disfraza de aldeano y toma el nombre de Ganímedes, mientras Celia finge ser su hermana Aliena. En ese nuevo ambiente, Ganímedes se encuentra con Orlando, que se ha reunido con el Duque desterrado. Rosalinda y Orlando ya se habían visto en la corte, donde se habían enamorado. Ganímedes/Rosalinda gana la amistad y confianza de

---

<sup>109</sup> KOTT, Op. cit., 1969, p.327.

<sup>110</sup> George Bernard Shaw (1896) citado en: BLOOM, Op. cit., 2002, p.249.

<sup>111</sup> *Ibidem*, p.250.

<sup>112</sup> También en Girona y Olot. Anexo: C. Produccions. En: BUFFERY, Op. cit., 2010, p.324.

<sup>113</sup> *As you like it* (William Shakespeare). Dir. Kenneth Branagh. Reino Unido, HBO Films, 2006. 127 min. La película se estrenó en Italia y fue lanzada en DVD a principios de 2007; su estreno en cartelera de España se dio sólo en 2014 (28 de enero de 2014, Cine El Sol de York, en Madrid).

<sup>114</sup> La madre de Shakespeare se llamaba Mari Arden.

Orlando, y para enseñarle a conquistar a su amada –que es ella misma–, le imparte lecciones de amor. Otras parejas también se encuentran en el bosque y se enamoran a primera vista.

En el feliz desenlace hay una boda múltiple, como en una mascarada medieval: cuando las parejas están reunidas en presencia del duque desterrado, Rosalinda y Celia abandonan sus disfraces, y se presentan como novias. Se casan cuatro parejas: Rosalinda/Orlando, Phoebe/Silvio, Oliver/Celia, Touchstone/Audrey. Al fin se les comunica que el duque usurpador ha sufrido una conversión al acercarse al lindero del (mágico) bosque, y se retira a la vida monástica. Con el cese de los peligros que los mantenían apartados de la corte, todos, menos Jacques, deciden volver. Quizás vuelvan al ambiente cortesano anterior, ahora modificados interiormente por la influencia del bosque; quizás no.

Oliva comenta que, por un lado, *As you like it* en sí misma es una “enorme tontería”<sup>115</sup>. Al no tener ninguna trama más intrincada para desarrollar, la comedia se centra en los personajes y sus relaciones. Su argumento es sencillo y la psicología de los principales personajes apenas está esbozada. De modo general, más que personalidades, son “estados de ánimo”: matices de la pasión amorosa que pueden ser objeto de comedia, sobre el fondo misterioso del bosque. Las excepciones son el contemplativo Jacques, en quien se combinan astucia y melancolía, el bufón Touchstone, con su inteligencia satírica; y Rosalinda, con un feminismo muy a la vanguardia de su tiempo. Ella aparece como una de las primeras y más consistentes mujeres *modernas* de la literatura mundial. Como destacaba George Bernard Shaw,

la popularidad de Rosalinda se debe a tres causas principales. Primero, sólo habla en verso blanco durante unos minutos. Segundo, sólo lleva falda durante unos minutos (...). Tercero, corteja al hombre en lugar de esperar a que el hombre le corteje, un detalle biológico que ha mantenido vivas a las heroínas de Shakespeare, mientras que generaciones de jóvenes damas criadas con propiedad, que aprendieron a decir “no” tres veces por lo menos, han perecido miserablemente<sup>116</sup>.

Cabe notar que, como principal representante del manierismo<sup>117</sup> inglés en la Literatura, Shakespeare desenvuelve en sus obras varios hilos simultáneamente y sin aparente conexión entre sí –que, bien conducidos por el maestro, acabarán juntándose. Además, se acumulan las ambigüedades y antítesis. El sentido manierista de realidad de Shakespeare no le permite enseñarnos una obra sin mezclas y un mundo sin distintos puntos de vista. En palabras de Jan Kott, *As you like it* es “la obra maestra del manierismo”<sup>118</sup>, donde incluso el bufón se convierte en sabio:

Truly, shepherd, in respect of itself, it is a good  
life, but in respect that it is a shepherd's life,

<sup>115</sup> OLIVA, Op. cit., 2001, p.122.

<sup>116</sup> George Bernard Shaw (1896) citado en: BLOOM, Op. cit., 2002, p.249.

<sup>117</sup> Sobre el manierismo de Shakespeare, Jorge Durán Vélez comenta: “su estilo caprichoso, desmesurado y exuberante; la combinación de naturalismo y de convencionalismo; mezcla de temas trágicos con temas cómicos; síntesis de lo concreto y abstracto, lo sensual y lo intelectual, una forzada ornamentación; la acentuación de lo ilógico y lo absurdo de la vida; la existencia humana: teatral, difícil y ensoñadora; un lenguaje artificioso, decorativo, afectado; metáforas recargadas; antítesis acumuladas; juegos de palabras. Y muchachas disfrazadas de hombres, y amantes con cabeza de asno. Brujas, selvas que marchan; escenas de locura; y la máquina del mungo mágico de *La Tempestad*”. DURÁN VÉLEZ, Jorge. El teatro del barroco inglés. En: *Del género dramático, la historia y nuestra lengua*. Bogotá: Centro Editorial Universidad del Rosario, 2004. p.206-207.

<sup>118</sup> KOTT, Op. cit., 1969, p.320.

it is naught. In respect that it is solitary, I like it very well; but in respect that it is private, it is a very vile life. Now, in respect it is in the fields, it pleaseth me well; but in respect it is not in the court, it is tedious. As is it a spare life, look you, it fits my humour well; but as there is no more plenty in it, it goes much against my stomach. Hast any philosophy in thee, shepherd?<sup>119</sup>

En esta comedia de enredo sin grandes pretensiones, además de su lirismo característico, Shakespeare elabora las ambigüedad y oposiciones: ciudad/corte *versus* bosque, realidad *versus* ilusión, masculino *versus* femenino, o exterior *versus* interior, desvelando “verdades que, gracias a la imaginación, alimentan y enriquecen nuestra experiencia de la realidad”<sup>120</sup>.

### Ambigüedades y oposiciones

**Masculino *versus* femenino.** Como se sabe, en el escenario de la época, los personajes femeninos eran representados obligatoriamente por jóvenes actores<sup>121</sup>. En este sentido, es interesante tener en cuenta que el propio espacio isabelino, que aproximaba al público y a los actores, era responsable del efecto de “doble percepción”. Es decir, realidad y ficción lograban mantenerse como dos instancias simultáneas de un mismo hecho. Los espectadores sabían y veían que se trataba de chicos disfrazados de chicas, pero “seguían el juego” y “creían” en sus personajes femeninos. No era una cuestión de ilusión, sino de convención.

En *As you like it*, contando con la complicidad del público, el dramaturgo juega con el tema de la sexualidad y de la ambigüedad de género<sup>122</sup>. Como en un juego de muñecas rusas, Shakespeare “riza el rizo” y crea *quid pro quos*. A lo largo de cuatro actos, Rosalinda –interpretada por un joven actor– se disfraza de chico, con lo cual la rústica Phoebe se enamora de ella, pensando tratarse del noble Ganimedes<sup>123</sup>. Con su amado Orlando, que cree que ella es un chico, se da el mayor enredo de la obra y una relación bastante ambigua: se trata de un actor que interpreta a Rosalinda, que se hace pasar por Ganimedes que, a su vez, finge ser Rosalinda. Sólo al final, ésta se interpreta a sí misma, y se casa con Orlando.

En las escenas finales de *Como gustéis* se puede percibir este doble sentido del disfraz: espiritual y físico, intelectual y sensual. Todo se ha mezclado: los cuerpos femeninos y masculinos, el amor y el deseo. Silvius ama a Phebe, una pastora, Phebe está enamorada de Ganimedes, Ganimedes ama a Orlando, Orlando ama a Rosalind. Ganimedes es Rosalind pero es Rosalind la que es Ganimedes, porque Rosalind es una joven, al igual que Phebe. El amor es el valor más absoluto y, al mismo tiempo, la más absoluta de las casualidades<sup>124</sup>.

<sup>119</sup> Touchstone en: Act III, scene ii. SHAKESPEARE, Op. cit., 1968.

<sup>120</sup> OLIVA, Op. cit., 2001, p.122.

<sup>121</sup> Tras la muerte de la reina Elizabeth I, como reflejo del clima político y social cambiante, el teatro se volvió más oscuro y siniestro. Debido a la Guerra Civil y el conflicto entre el Parlamento y Carlos I, todos los teatros de Londres fueron cerrados en 1642 por la vencedora facción puritana. Dieciocho años después, y cuarenta y cuatro años tras la muerte de Shakespeare, en 1660, con la restauración de la monarquía, los nuevos teatros vuelven a funcionar, a partir de entonces con actrices en los papeles femeninos.

<sup>122</sup> Lo que incluso ha llamado la atención a la crítica moderna, interesada en estudios de género.

<sup>123</sup> El nombre elegido para el disfraz tiene connotaciones homoeróticas.

<sup>124</sup> KOTT, Op. cit., 2007, p.353.

En el epílogo de la pieza, Rosalinda deja claro al público que ella –en este caso, el actor que la encarna– no es una mujer.

(...) If I were a woman, I would kiss as many of you as had beards that pleased me, complexions that liked me and breaths that I defied not. And I am sure, as many as have good beards or good faces or sweet breaths will, for my kind offer, when I make curtsy, bid me farewell<sup>125</sup>.

Pese a su disfraz, Rosalinda/Ganimedes es la más femenina de todas las mujeres, siendo considerada aun uno de los primeros grandes personajes femeninos de Shakespeare. Para ella, “la vida femenina debiera ser una pieza prolongada de teatralidad privada”<sup>126</sup>. Su inteligencia conduce toda la trama, además de levantar el debate acerca de los roles sociales y sexuales. Cuando se disfraza de chico, se libera de las cadenas del amor romántico que tenía que soportar por el simple hecho de ser mujer<sup>127</sup>. Rosalinda no es una sublime romántica ni una platónica: las ilusiones de amor son para ella muy diferentes de la realidad de las doncellas: sabe que “el cielo cambia cuando son esposas”<sup>128</sup>.

(...) The poor world is almost six thousand years old, and in all this time there was not any man died in his own person, *videlicet*, in a love-cause. (...) But these are all lies: men have died from time to time and worms have eaten them, but not for love<sup>129</sup>.

**Ciudad versus bosque.** Pese a que la obra comienza en la ciudad, en el palacio de la corte del duque<sup>130</sup>, se desarrollará en el bosque prácticamente en su totalidad. De hecho, no está claro dónde se ubica geográficamente la comedia: “el ducado usurpado está en Francia, y Arden es las Ardenas, pero se invoca a Robin Hood y el bosque parece muy inglés”<sup>131</sup>. Ésa es otra dualidad de la obra: Inglaterra y Francia comparten armónicamente el mismo espacio. “Los nombres franceses e ingleses se distribuyen al azar entre los personajes, en una feliz anarquía que funciona espléndidamente”<sup>132</sup>. El bosque tampoco está muy definido por el autor:

És gairebé una abstracció de bosc. Se'ns diu únicament que hi ha un rierol, uns quants cérvols, una cabana amb una celda, unes coves i res més. Aquest despullament del paisatge, així com el despullament argumental permeten a Shakespeare de concentrar-se en les relacions entre els personatges. Cadascú veu en el bosc allò que per temperament està inclinat a veure-hi. Tot sembla estar al servei de la revelació dels caràcters<sup>133</sup>.

Tras situar a los personajes en Arden –desde el principio del segundo acto–, empieza el juego: juegan a ser otros, a correr por el bosque, a enamorarse. Los individuos que pueblan el bosque están

<sup>125</sup> Rosalinda en: Epílogo. *As you like it*. En: SHAKESPEARE, William. The RSC Shakespeare. William Shakespeare Complete Works. Edited by: Jonathan Bate and Eric Rasmussen. London: Macmillan, 2007.

<sup>126</sup> G.K. Chesterton (1932) citado en: BLOOM, Op. cit., 2002, p.250.

<sup>127</sup> OLIVA, Salvador. Pròleg. En: SHAKESPEARE, William. *Al vostre gust*. Trad. Salvador Oliva. Barcelona: Edicions Vicens Vives, 1984. p.7.

<sup>128</sup> “(...) according as marriage binds, and blood breaks: A poor virgin, all these you may avoid, but the lie direct; and you may avoid that too”. Act V, scene iv. *As you like it*. En: SHAKESPEARE, Op. cit., 2007.

<sup>129</sup> Rosalinda en: *As you like it*. Act IV, scene i. *Ibidem*.

<sup>130</sup> Solamente en el primer acto hay también un tercer espacio dramático: la casa de la familia de los Bois (Oliver, Orlando).

<sup>131</sup> BLOOM, Op. cit., 2002, p.250. Aunque Shakespeare definiera en Francia la ubicación del bosque, pone un león en ese bosque europeo. No se sabe si por una falta de conocimientos específicos, por reforzar la atmósfera “mágica” del bosque, o simplemente por no preocuparse por coherencias de este tipo.

<sup>132</sup> *Ibidem*, p.251.

<sup>133</sup> OLIVA, Pròleg. En: SHAKESPEARE, Op. cit., 1984, p.8.

subordinados a su espíritu, es una atmósfera mágica que está presente en toda la obra. Así, este espacio –dramático y escénico– adquiere un papel fundamental en la pieza, que influencia y promueve la transformación de sus personajes: es la propia dramaturgia del espacio.

El bosque –ligado a lo rural, al campo, a la vida pastoril– contrasta con la corte y sus refinadas costumbres. Sus habitantes han dejado a sus espaldas los vicios de su vida anterior: las ambiciones, la envidia, la avaricia, las convenciones sociales, la hipocresía, las bajas pasiones de la corte isabelina. El mundo cortesano de intrigas y combates encuentra en el mundo bucólico, sencillez y reconciliaciones. El bosque de *As you like it* exalta la belleza de la vida sencilla; es la reunión de los opuestos, una nueva Arcadia, donde todos son iguales, independientemente de su posición económica, política o social. Shakespeare reinventa un nuevo Paraíso, donde se inspiran todas las esperanzas. Como destaca el crítico Harold Bloom, “el bosque de Arden es simplemente el mejor lugar para vivir de toda la obra de Shakespeare”<sup>134</sup>. El poder regente es el del amor, al que todos están sometidos: un amor a primera vista, ideal, puro, pero alcanzable. Allí sólo hay enamorados, correspondidos o no. En él reside nueva paradoja: “el amor es terrenal y sublimado a la manera platónica”<sup>135</sup>.

**Realidad versus ilusión.** La mezcla entre realidad, sueño e ilusión, es una de las características manieristas más importantes de las obras de Shakespeare. En el bosque imaginario se encuentran todos los sueños: se borran las fronteras entre realidad e ilusión, lo real se vuelve falso o ilusorio y el sueño se torna realidad. Allí, lejos de la corte y liberados de las apariencias, de las inhibiciones impuestas por la vida cortesana, los personajes tienen la oportunidad de desenvolverse sin trabas, de sacar lo más auténtico de sí mismos. El bosque tiene el poder de revelar la dicotomía “sencillez y autenticidad” *versus* “apariencia e hipocresía” y el verdadero carácter de cada uno<sup>136</sup>.

Propiciadas por ese peculiar espacio dramático, varias transformaciones tienen lugar a lo largo de la obra. Éstas van desde las exteriores, con los disfraces de los personajes (Rosalinda y Celia) hasta las más internas, cuando los nobles dejan de ser cortesanos hipócritas, asumiendo un carácter más bondadoso (Oliver y Frederic), sencillo y verdadero. Así, su trama argumental, basada en las relaciones entre la realidad y la ilusión y entre los distintos personajes, es utilizada para trazar las distintas debilidades del género humano.

¿Qué es falso y qué es verdadero? ¿Qué es real y qué es ilusorio en el teatro? “El actor representa a un personaje que no es él. El actor es ese alguien que no es él, y deja de ser quién es. Ser uno mismo, quiere decir solamente: desempeñar el papel de su propio reflejo en los ojos de los demás”<sup>137</sup>. Al final de la comedia, todos abandonan el mágico Arden: “es el sueño y el despertar que sigue al sueño”<sup>138</sup>. Terminado el “juego” –*play*–, todos vuelven a la “vida real”, pero algo de la experiencia

---

<sup>134</sup> BLOOM, Op. cit., 2002, p.252.

<sup>135</sup> KOTT, Op. cit., 2007, p.374-375.

<sup>136</sup> OLIVA, Op. cit., 2001, p.121-122.

<sup>137</sup> KOTT, Op.cit, 1969, p.320.

<sup>138</sup> KOTT, Op. cit., 2007, p.369.

ilusoria queda: ya no son los mismos de antes, el bosque los ha modificado. Shakespeare ha creado un juego donde el bosque es metáfora del propio teatro, espacio efímero de ilusión. Si el bosque los hace más auténticos, la ilusión del teatro también hace a los espectadores más reales, a través de la duda y de la reflexión que suscita acerca de nuestra realidad. El teatro confiere a nuestras experiencias y nuestras ideas una intensidad de la que a menudo carecemos.

### ***Al Vostre Gust del Teatre Lliure***

Seis años después de *Titus Andronicus*, *Al vostre gust* fue la segunda puesta en escena de Shakespeare que realizó el Teatre Lliure, que se estrenó el 11 de noviembre de 1983, en la sala del Lliure de Gràcia. Contó con la dirección del joven Lluís Pasqual y con el espacio escénico y vestuario firmados por Fabià Puigserver. En el reparto estuvieron: Joan Adell, Francesc Balcells, Jordi Bosch, Joaquim Cardona, Imma Colomer, Lluís Homar, Anna Lizaran, Blai Llopis, Doménech Reixach, Antoni Sevilla, Carlota Soldevila, Jaume Valls, Emma Vilarasau. Además, se contó con la ayudante de dirección Carme Portaceli y con Xavier Clot en la iluminación.

Durante la temporada 83-84<sup>139</sup> se realizaron 117 funciones. El espectáculo, de casi 2 horas y 20 minutos de duración, estuvo de gira en 1984 por Girona, Olot, Sabadell, Reus, Vic, Valls, L'Espluga de Francolí y Mataró, y en 1986 por Torelló, Igualada, Vilafranca del Penedès, Vilanova i la Geltrú, Manresa, Berga y Madrid (Teatro Martín)<sup>140</sup>. Cabe destacar que, contando con la traducción catalana de Josep Maria de Sagarra, única existente en la época<sup>141</sup>, *Al vostre gust* del Teatre Lliure fue la primera representación de la obra en los Países Catalanes<sup>142</sup>.

Para su segundo montaje shakespeariano, el Teatre Lliure eligió una comedia y una obra poco conocida en Catalunya. Después de la sangrienta tragedia montada seis años antes, *Al vostre gust* era un respiro y una mirada positiva del ambiente que entonces se vivía, aunque a nivel interno, el Teatre Lliure pasaba por un momento de dificultades<sup>143</sup>. Acerca del contexto político, hacía sólo un año que el PSOE había logrado una victoria aplastante frente a la UCD, creando un clima eufórico ante la consolidación democrática. Desde el punto de vista de la crítica social que se puede leer en un montaje de la obra de Shakespeare, acerca del papel social de la mujer, cabe destacar que la ley del divorcio era una conquista reciente –del 22 de junio de 1981–, que revolucionaba la vida de los españoles. Por otro lado, como destaca Buffery, desde el ámbito de la cultura, se observa una

<sup>139</sup> Del 11 de noviembre de 1983 al 29 de enero de 1984.

<sup>140</sup> Del 29 de abril al 17 de junio de 1984 y del 8 de mayo al 1 de junio de 1986.

<sup>141</sup> Cf.: SHAKESPEARE, William. *Al vostre gust*. Trad. Josep Maria Sagarra. Edició revisada: Jaume Costa i Andreu Rossinyol. Barcelona: Institut del Teatre/ Bruguera, 1983.

<sup>142</sup> Cf.: Anexo: C. Produccions. En: BUFFERY, Op. cit., 2010, p.321.

<sup>143</sup> "En aquells moments la companyia creia que, degut a les importants dificultats econòmiques per les que estaven passant, aquell seria el darrer espectacle del Lliure". GUAL I DALMAU, Joan Maria. *La planificació teatral a Barcelona 1976-1999*. Barcelona: Departament d'Història de l'Art, Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona, 2003. (Tesis de doctorado). p.96. Disponible en: <<http://www.gual.cat/cat6.htm>>. Consultado en: octubre 2013.

presencia significativa de traducciones y producciones teatrales de comedias shakespearianas dentro de un contexto donde la atención y el prestigio se habían reservado prioritariamente a sus tragedias: “una manera de popularizar un Shakespeare cómico en Cataluña, sin precedentes en el estado español”<sup>144</sup>.

Recién nombrado director del Centro Dramático Nacional de España -Teatro María Guerrero de Madrid, Lluís Pasqual se despidió del frente del Lliure, dirigiendo su primer Shakespeare. Si bien ya se había acercado al dramaturgo inglés al presentar en Madrid el *Falstaff* de Verdi, basado en el personaje shakespeariano, hacía tiempo que acariciaba la idea de montar una obra del bardo, pero hasta entonces no se había atrevido<sup>145</sup>.

Pienso que ese temor me viene de cuando vi, hace bastantes años, el trabajo que realizó Peter Brook con el *Sueño de una noche de verano*. Me quedé boquiabierto y me dije que lo mejor sería dejarlo correr, que jamás lo alcanzaría. Luego, al trabajar el *Falstaff* me volvieron las ganas; perdí, en parte, aquel miedo y terminé por decidirme a montarlo, y precisamente una comedia<sup>146</sup>.

Treinta años después, recordando aquél período, Pasqual comenta que todo era mucho más sencillo: “Ahora todo es una enorme complicación... por la época y la estructura. Queríamos hacer algo, nos lo proponíamos y lo hacíamos. Una ilusión más”<sup>147</sup>. Si montar un Shakespeare a finales del siglo XX seguía siendo un tabú –y un deseo inevitable de cualquier director teatral–, Pasqual revelaba su visión del dramaturgo y la proximidad entre su compañía y aquél:

Con *Al vostre gust*, pienso que el Lliure ha iniciado, o yo he iniciado un camino que tal vez no se vea demasiado desde fuera y que, en último término, tal vez sólo sirva para dar un paso muy, muy pequeño. Ese camino yo lo definiría como un cierto retorno a las fuentes de Shakespeare. Cada vez que veo un gran montaje de Shakespeare, siento una cierta repugnancia, porque está en contradicción con el propio Shakespeare. Shakespeare era un hombre muy pragmático, que escribía sabiendo con lo que contaba, para unos actores y un público determinados, para unos teatros con pocos medios. Shakespeare era mucho más *de batalla* que esos grandes Shakespeare que se ven por ahí. Los grandes escenarios, los grandes decorados... me incomodan<sup>148</sup>.

Sobre el trabajo de montaje, Pasqual explicaba que cuando el director y la compañía se disponen a ensayar un texto de Shakespeare, tienen que habérselas con miles de planos y textos que se han escrito al respecto. Sin embargo, casi nada les vale, una vez que cada interpretación es única. Además, afirma que *As you like it*, en especial, es uno de sus textos más misteriosos. Desde su título plantea interrogantes sin respuesta: “el propi títol és d’una misteriosa ambigüitat, o, si es vol, d’una clau difícil per a nosaltres, massa analítics i crítics i infidelment fidels a la vegada”<sup>149</sup>. ¿Cómo agradar?, ¿Cómo hacer una obra “*al vostre gust*”?

<sup>144</sup> BUFFERY, Op. cit., 2010, p.136.

<sup>145</sup> Lluís Pasqual citado en: SAGARRA, Joan. Lluís Pasqual prepara montajes teatrales en Madrid, Barcelona y París. En: *El País*, 17 agosto 1983. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/1983/08/17/cultura/429919205\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1983/08/17/cultura/429919205_850215.html)>. Consultado en: octubre 2013.

<sup>146</sup> Lluís Pasqual citado en: *Ibidem*.

<sup>147</sup> Lluís Pasqual, entrevista realizada por la autora el 20/12/2013 en el Teatre Lliure, en Barcelona.

<sup>148</sup> Lluís Pasqual citado en: SAGARRA, Op. cit., 1983. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/1983/08/17/cultura/429919205\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1983/08/17/cultura/429919205_850215.html)>.

<sup>149</sup> Lluís Pasqual citado en: TEATRE LLIURE. *Al vostre gust*. Programa de mà. De: William Shakespeare. Dir.: Lluís Pasqual. Barcelona: Teatre Lliure, Temporada 83/84. s/p.

El "pastiche" i la barreja en aquesta fugida al bosc d'Arden, fugida interior si es vol, és tan gran, que tinc la impressió que Shakespeare-empresari, va fer una comèdia a mida i de pressa per una companya que tenia i perquè è l'anterior no li anava bé de públic. I, a la seva constant ordenació poètica del caos, hi va afegir al final, un títol que ho lligava tot: *Al vostre gust*, un títol d'hàbil home de teatre. Si li haguéssim sabut fer cas, i l'haguéssim fet al nostre gust, potser podria ser també al gust d'alguns d'altres que ens podrien acompanyar al nostre refugi en aquesta amarga comèdia on hem provat d'emmirallar-nos durant un cert temps<sup>150</sup>.

Asimismo, muchos otros temas aparecen en *As you like it*, dejando al lector/espectador con una compleja tarea de interpretación:

¿Què és el bosc d'Arden? ¿Què era i què és per nosaltres? Si ha de ser "al nostre gust" així ho farem i que cadascú triï. Interpretar és traduir a llenguatge escènic i, per tant, també és traïr. ¿Quants nivells hi ha en Rosalina, en el seu joc, en Roland, en cadascun dels personatges?<sup>151</sup>

Acerca del proceso de montaje y adaptación de la obra, Pasqual comenta que traicionar a Shakespeare era inevitable: si la convención del teatro isabelino ponía a jóvenes adolescentes interpretando los papeles femeninos, hacer lo mismo hoy sería también traicionar su significado, puesto que sería otro lenguaje, con otros componentes relacionados, como el travestismo, homosexualidad, etc.<sup>152</sup> El director aun destaca el papel de las limitaciones del Lliure, que iban desde el espacio reducido hasta el número de intérpretes, que a menudo eran obligados a representar más de un papel. El viejo Adán y el Duque desterrado, por ejemplo, fueron representados por la actriz Carlota Soldevilla<sup>153</sup>. "Por suerte estamos rodeados de limitaciones (...), pero esas mismas limitaciones dan pie, por pura necesidad, a soluciones dramáticas que, en mi opinión, se acercan mucho a las fuentes de Shakespeare"<sup>154</sup>.

La visión del Teatre Lliure acerca de la obra se sintetizaba en su programa de mano:

És tot una festa: i si ha de ser trist, ha de ser tota ella, com a tal, com a festa, com són totes les festes: tristos, alegres, dubtoses. Amb l'ambigüitat s'ordena ortodoxament l'àmbit de l'escenari. L'ambigüitat en les conductes és igual a l'ambigüitat de la vida i de l'art com a mirall<sup>155</sup>.

Como ya había ocurrido anteriormente, el espectáculo fue muy bien recibido por el público, por la crítica periodística –según lo revelan las notas de prensa de la época– y también por la crítica especializada, que le concedió diversos premios por este montaje: Premio de la Crítica Serra d'Or, Premio Nacional de Teatro y Danza por Lluís Pasqual i Anna Lizaran, y Premio AET de Reus a la mejor obra programada, a la mejor dirección (Lluís Pasqual) y a la mejor interpretación (Lluís Homar), todos en 1984.

Lluís Pasqual ofrece una bellísima e inteligente versión manifiestamente inclinada hacia el humor sobre la parte patética e incluso sobre la lírica, lo cual añade mucho a la parte melancólica y nostálgica que existe en la obra. Esta versión es como de cámara; un

<sup>150</sup> Lluís Pasqual citado en: Ibídem.

<sup>151</sup> Lluís Pasqual citado en: Ibídem.

<sup>152</sup> Lluís Pasqual citado en: Ibídem.

<sup>153</sup> Papeles masculinos por los cuales la actriz ganó importantes premios.

<sup>154</sup> Lluís Pasqual citado en: SAGARRA, Op. cit., 1983, s/p.

<sup>155</sup> TEATRE LLIURE, Op. cit., 1983/84, s/p.



decorado sucinto y evocador, una cierta reducción del texto y una serie de imágenes visuales para una interpretación alada y una forma de decir prosa y verso con un encanto propio, utilizando las distintas prosodias de su idioma para caracterizar las figuras, como ya hizo con Goldoni<sup>156</sup>.

Como observa Guillem-Jordi Graells, fue una de las puestas en escenas emblemáticas del Teatre Lliure:

Una comèdia que divertia en una atmosfera poètica i entrañable, que es va escampar més enllà de les parets del local de Gràcia en gira i que també va ser objecte de reposició, un títol emblemàtic de la trajectòria del Lliure, amb algunes de les imatges i instants que s'han quedat gravats a la memoria dels espectadors més fidels<sup>157</sup>.

También comparada a producciones internacionales y coetáneas, *Al vostre gust* destacaba por su calidad:

Hace un par de meses, TV3 ofreció el montaje de *As you like it* realizado por la BBC y dirigido por Basil Coleman, y no nos gustó, entre otras razones por esa manía de trabajar en exteriores encogidos y, sobre todo, por la marginación que sufría el personaje Pedradetoc, vulgar, gris. Y no hace mucho, en el Théâtre National de Chaillot, en París, vimos un *Comme il vous plaira*, producido por el Centro Dramático Nacional de Limousin, desastroso, horrible. Y todo esto confirma que el Lliure y su *Al vostre gust* consiguieron poner en escena toda la magia y el genio de Shakespeare<sup>158</sup>.

El análisis espacial de *Al vostre gust* se basó sobre todo en el visionado del vídeo grabado para la Segunda Cadena de televisión, transmitido el 15/12/1984, y facilitado por la propia Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona<sup>159</sup>. También contó con las entrevistas a Guillem-Jordi Graells y Lluís Pasqual<sup>160</sup>, además de las notas de prensa, bocetos de Fabià Puigserver y fotos de Ros Ribas.

Para el análisis del montaje, partimos de la cuestión: ¿cuál es el principio de organización del espacio escénico? Fabià Puigserver explicaba que para la concepción visual y espacial de una puesta en escena, había que encontrar la "metáfora" de la obra. En el caso de *Al vostre gust*, él se inspiró en el ensayo crítico *Shakespeare, Our Contemporary* (1964), de Jan Kott. Prueba de ello es la correspondencia entre los escritos del autor polaco y el trabajo del escenógrafo catalán<sup>161</sup>. Kott lee en esta pieza de Shakespeare un doble significado: literal y metafórico, donde el bosque de Arden es la metáfora de un gran espejo, con la dualidad entre imagen real e imagen reflejada. En la obra, como se ha visto, nadie es quien aparenta ser.

---

<sup>156</sup> HARO TECLEN, Eduardo. Un homenaje a Shakespeare. Teatro / "Al Vostre Gust". En: *El País*. 18 marzo 1986. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/1986/03/18/cultura/511484413\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1986/03/18/cultura/511484413_850215.html)>. Consultado en: octubre 2013.

<sup>157</sup> GRAELLS, Op. cit., març de 2003, s/p.

<sup>158</sup> BURGUET I ARDIACA, Francesc. Un buen Shakespeare del Lliure. En: *El País*/ Cataluña. Barcelona: 15 diciembre 1984. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/1984/12/15/radiotv/471913201\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1984/12/15/radiotv/471913201_850215.html)>. Consultado en: septiembre 2013.

<sup>159</sup> El vídeo de la representación fue grabado para transmisión televisiva. Cabe recordar que ninguna de las obras estudiadas en la tesis fue vista en directo por la autora.

<sup>160</sup> Entrevistas realizadas por la autora a Guillem-Jordi Graells el 10/06/2010, y a Lluís Pasqual el 20/12/2013, en el Teatre Lliure, en Barcelona. Se destaca aún que, en este caso, la actriz que protagonizó la obra, encarnando a Rosalinda, fue Anna Lizaran, desaparecida el 11 de enero de 2013.

<sup>161</sup> En el programa de mano del Teatre Lliure (1983), se incluyen citas de la obra de Jan Kott acerca de *As you like it*.

Las fronteras entre la ilusión y la realidad, entre el objeto y su reflejo, se desvanecen poco a poco. (...) Todo es a la vez real e irreal, falso y auténtico. Y ya es imposible saber de qué lado del espejo se está. Como si todo de pronto fuera un reflejo<sup>162</sup>.

Para la creación espacial del segundo Shakespeare del Lliure, Pasqual cuenta que el proceso tuvo dos etapas. En primer lugar se intentó hacer una escena central con una especie de cortina de gasa a los lados, una tenue frontera entre la escena y el público. "Estuvimos intentando unas dos horas, pero no funcionaba... Por fin, resolvimos la segunda parte del espectáculo, y la primera salió. Habíamos roto ese mundo frío del espejo de Shakespeare: habíamos encontrado el otro lado del espejo, el bosque maravilloso"<sup>163</sup>. Para el montaje, Fabià creó un doble espacio de sugerencia poética: mediante un gran espejo, se desarrolló una teatralidad sencilla a través de una de sus soluciones más insólitas. A través del espejo, Fabià espacializó las estructuras dramáticas del texto shakespeariano.

Así, en *Al vostre gust*, el sentido metafórico de la obra revela el reflejo especular de la vida, de lo que llamamos "realidad". El Lliure, a través del tándem Pasqual-Puigserver, toma ese Shakespeare para desvelar a su público un mundo efímero e ilusorio, de sueños y esperanzas. Aunque, al mismo tiempo, en ese bosque de Shakespeare, la vida es más transparente, es también su reflejo, su generalización, su arquetipo<sup>164</sup>. Sobre el espacio delimitado de la escena, la vida se intensifica y se acelera. La escenografía, al igual que el espejo, trastoca y transfigura lo real, modificando, a partir de la apariencia, también su ser interior. El espejo es también metáfora de un sentido más profundo: como si *Al vostre gust* pusiera en escena, en clave comedia, la transgresión del "to be or not to be" de Hamlet, creando un "to be and not to be". El espejo crea un juego de identidad en el que la imagen especular está desconectada del Yo y es ajena al Ser.

El espacio escénico vuelve a ser muy sencillo, aunque no con un dispositivo único como en *Titus Andronicus*, sino dual: el palacio y el bosque. El primer acto de la obra se inicia con la casa de Oliver Bois y el palacio del Duque. Ese gran muro de espejo, en el que la acción se ve reflejada, posee dos aperturas –que se leen como puertas de una vivienda– que constituyen el dispositivo para la entrada y salida de los personajes (desde y hacia la casa o palacio, pero nunca hacia el bosque, cuya salida se ubica lateralmente)<sup>165</sup>. Los personajes huyen de este espacio para encontrarse en el bosque. En el segundo acto surge el bosque de Fabià. Después de haber concebido para *Titus Andronicus* un bosque trágico y grotesco, para *Al vostre gust*, el escenógrafo crea un bosque diametralmente opuesto, lírico e idílico<sup>166</sup>, que refleja el estado anímico de sus habitantes.

Como explica el director Lluís Pasqual, la sala del Lliure en la época tenía sus limitaciones<sup>167</sup>: debido a la falta de espacio para cambiar decorados entre un acto y otro, todos los cambios de escena tenían

<sup>162</sup> KOTT, Op. cit., 2007, p.349-350.

<sup>163</sup> Lluís Pasqual, entrevista realizada por la autora el 20/12/2013, en el Teatre Lliure, en Barcelona.

<sup>164</sup> KOTT, Op. cit., 2007, p.355.

<sup>165</sup> Ver: Anexo DVD- *Al vostre gust*- Inicio.

<sup>166</sup> A diferencia de *Titus Andronicus*, en *As you like it*, el bosque no es "incivilizado", sino "no corrompido por la civilización".

<sup>167</sup> Aunque tenía muchas otras cualidades, ya apuntadas supra, principalmente en el Cap.2: Teatre Lliure a Catalunya.

que ser muy rápidos y a la vista del público. “Había una voluntad de hacer un espacio metafórico, pero sobre todo había esa necesidad. Por ello adquirimos una agilidad sorprendente”<sup>168</sup>. En *Al vostre gust*, la transformación escénica ocurre delante de la vista de los espectadores en poco más de dos minutos. Sin embargo, espacialmente es la escena más interesante de toda la obra, debido al cuidado empleado: no se trata simplemente de un aspecto técnico-funcional o formal, sino que tenía un componente estético-artístico, siguiendo el espíritu del propio espectáculo. Por un lado, este recurso llama al público a no olvidar que está en el teatro y que, rompiendo la ilusión, la realidad que experimenta es una realidad  *fingida*. Por otro lado, lo más interesante es que, al incorporar lo que hay “tras bastidores” al montaje, ya no se trata de una acción de “cambio de escenario”, sino más bien de una escena más de la representación. Se establece, así, un puente entre la realidad escénica y la realidad del público, implicándolo más en la acción teatral.

Con un aria operística y una iluminación tenue, el espejo se eleva sobre las cabezas de los actores y actrices, a través de la acción de tres de los propios actores-personajes, que manipulan un sistema de poleas. Mientras tanto, otros dos actores, al fondo de la escena, despliegan una tela: la Arcadia pictórica de Fabià. Con la vista del fondo despejada por el alzamiento del muro de espejo, el escenario se establece en tres niveles. Además del escalón bajo que ya formaba parte de la escena, surge otro nuevo, más alto, por donde los personajes pasearán, se sentarán, dormirán, etc. El tercer nivel de la nueva escena está a ras del suelo: es la lona blanca desplegada por los actores y que cubre los escalones-gradas y el suelo. El gran espejo se eleva, rotando y permanece inclinado, desvelando el mágico bosque, donde todo es posible. Reflejando lo que pasa en Arden, ofrece a los espectadores nuevos e innumerables puntos de vista. Al finalizar la transformación de la escena, un grupo de exiliados del bosque toca la guitarra en vivo y canta una trova caballeresca en su nuevo “hogar”<sup>169</sup>.

Se trata de “uno de los espacios más sintéticos y conseguidos en la línea del ámbito poético, a partir de la contraposición de elementos pictóricos, simbólicos y reales que constituyen el microcosmos shakespeariano”<sup>170</sup>. El gran espejo propuesto por Fabià no es más que el reflejo del espejo conceptual del montaje, que revela los diversos lugares de cada personaje. Al estudiar el espacio teatral contemporáneo, la investigadora teatral Anne Ubersfeld también analiza la presencia de imágenes especulares en las representaciones, como es el caso de *Al vostre gust*, del Teatre Lliure (1983), de Lluís Pasqual y escenografía de Fabià Puigserver, o para *La Traviata de Verdi*, en el Teatro di Macerata (1992-1993), de Henning Brockhaus y escenografía de Josef Svoboda<sup>171</sup>. Sobre *Al vostre gust*, Ubersfeld afirma: “el espejo y su imagen reflejada son elementos (matrices) de espacialidad que dibujan o desvelan el Yo”<sup>172</sup> –aunque también pueden encubrirlo y diluirlo.

<sup>168</sup> “En la parte de abajo, la planta baja, por donde se entra estaba el supermercado, donde está el bar era la cooperativa. Nosotros estábamos en el resto de la casa”. Lluís Pasqual, entrevista realizada por la autora el 20/12/2013, en el Teatre Lliure, en Barcelona.

<sup>169</sup> Ver: Anexo DVD- *Al vostre gust*- Transformación.

<sup>170</sup> BRAVO, Fabià Puigserver, escenógrafo. En: GRAELLS, HORMIGON, Op. cit., 1993, p.251.

<sup>171</sup> Es interesante observar la semejanza entre las escenografías creadas por Puigserver en 1983 y por Svoboda en 1992.

<sup>172</sup> UBERSFELD, Anne. *Escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1996. Serie Teoría y Práctica del Teatro, nº12. p.80.

El bosque mágico de Puigserver se sitúa en un tiempo indefinido, indefinidamente actual: "más próximo al nuestro, con trajes cuya riqueza de colores, diseños y tejidos subraya caracteres y compone grupos de una belleza plástica, aumentada por la diagonal del espejo elevado que permite una doble visión"<sup>173</sup>. También en la obra el tiempo es impreciso: no se sabe cuántos días, semanas o meses pasan los personajes en el bosque. En el montaje del Teatre Lliure, las únicas referencias temporales están marcadas por la iluminación, a través de anocheceres y amaneceres<sup>174</sup>.

En *Al vostre gust* tenemos el espacio especular y, a la vez, un tiempo indeterminado, suspendido. Si el Yo es un ente *en* el tiempo, ¿qué significaría un Yo sin tiempo? Quizá en el "mundo real" no exista un Yo sin tiempo, pero en la representación teatral puede que sí. Ese Yo sin tiempo no puede ser narrativo, sino poético, puesto que es un Yo exclusivamente espacial, un Yo eterno, que habita en el espacio sin pertenecerle al tiempo, en un "presente perpetuo".

Esa intemporalidad también está presente en los trajes de los personajes del *Al vostre gust* del Lliure. Fabià explicaba que buscaron descubrir la imagen poética de cada personaje: "a menudo el figurín ideal no hay que inventarlo. Pasqual no quiere que le dibuje cosas, quiere que se las lleve"<sup>175</sup>. Graells y Bueso señalan que el vestuario de la obra profundiza el trabajo sintético entre el historicismo y unas propuestas coloridas e imaginativas<sup>176</sup>. El vestuario se caracteriza por la diversidad y mezcla de estilos: mientras las chicas, en la corte del Duque, llevan trajes antiguos –victorianos, no renacentistas– el propio Duque usurpador lleva un traje blanco que recuerda un uniforme de oficial de la Marina. Por otra parte, Pedradetoc viste ropas chillonas, a manera de payaso, y lleva también maquillaje de payaso-bufón. Los pastores, incluidos los desterrados, visten prendas sencillas y bastante intemporales. Cuando llegan al bosque, los jóvenes cortesanos calzan zapatillas deportivas, mientras se ve en escena a pastores como Silvi con zuecos de madera y a Febe descalza.

Acerca de la concepción espacial, se observa que tampoco en este Shakespeare, Pasqual-Puigserver buscaron una referencia isabelina directa. Pese a ello, se acercó mucho al espacio shakespeariano –en el que el público participaba en el desarrollo de la escena–, al lograr proximidad entre actores y espectadores, y al ofrecer una diversidad de perspectivas. Fabià retomó una disposición de la sala que ya había utilizado unos meses antes en *L'héroë*, ubicando la escena cuadrada, de aproximadamente seis metros de lado, en forma de "C" (semi-central)<sup>177</sup>, al lateral opuesto a la calle Leopoldo Alas y debajo de la galería, a ras del suelo. El escenario tiene una escala humana, transformando el "vacío" en un espacio experimentado, vivido y convertido en *hogar* por los personajes.

---

<sup>173</sup> HARO TECLEN, Op. cit., 1986. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/1986/03/18/cultura/511484413\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1986/03/18/cultura/511484413_850215.html)>.

<sup>174</sup> Ver: Anexo DVD- *Al vostre gust*- Final.

<sup>175</sup> GRAELLS, HORMIGON, Op. cit., 1993, p.224.

<sup>176</sup> GRAELLS, BUESO, Op. cit., 1996, p.282.

<sup>177</sup> Pasqual justifica la elección de la escena semi-central, en "C", tanto por la cuestión escénica, para el efecto del espejo, como también por los varios monólogos, que exigían cierta frontalidad y que también demandan ese tipo de ubicación. Cf.: Entrevista realizada por la autora el 20/12/2013, en el Teatre Lliure, en Barcelona.

Asimismo, en *Al vostre gust*, los espectadores perciben esa poética: “invitados” a entrar en la ficción, sin perder el contacto con su mundo real. Para el público, distribuido a tres bandas, el escenario y los actores estaban al “alcance de la mano”, los personajes-actores se mezclaban y se sentaban al lado de los espectadores –algo bastante novedoso y muy distinto de lo que el espectador catalán de principios de los ochenta estaba acostumbrado. En las palabras de Lluís Pasqual:

Ocurría una cosa que ocurre aún ahora –aunque no demasiado cuando está a la italiana– y es que en el Lliure uno está *dentro* y *fuera* del espectáculo. El espectador se siente metido dentro, pero no lo suficiente como para no tener distancia del espectáculo. (...) El espacio nos daba muchos regalos<sup>178</sup>.

Sobre esa relación directa con el público, Shakespeare nos brinda un epílogo, a través de Rosalinda, “una mica maliciosament ens conjura, tant homes com dones, per l’amor que ens tenim, perquè trobem l’obra ben ‘al nostre gust’”<sup>179</sup>. Pero cuando termina la representación y “baja el telón” metafórico, al abandonar este espacio de ilusiones, queda la reflexión propuesta por Shakespeare y ratificada por el Lliure con *Al vostre gust* a su público: ¿ha sido de nuestro gusto? Para poder responder a esta cuestión, primero habríamos de conocernos realmente y saber cuál es el nuestro gusto. En definitiva, *Al vostre gust* es una comedia ligera a simple vista, pero que, con su espacio físico y un gran espejo, conlleva un espacio metafísico para la reflexión y el planteamiento de algo más profundo: el aforismo “conócete a ti mismo”. Éste es el regalo que brinda la obra y que se lleva a casa el público<sup>180</sup>.

La puesta en escena de *Al vostre gust* en la sala del Teatre Lliure representa un excelente ejemplo de la dramaturgia del espacio, nuestra hipótesis principal de investigación. El propio Puigserver era muy consciencia de cuánto su peculiar espacio marcaba su trabajo, sobre todo cuando los espectáculos del Teatre Lliure salían de la sala de Gràcia. Acerca del montaje, comentaba: “A veces lo olvidamos, pero la gente no está acostumbrada a ver teatro así. Por mucho que haga diez años que está abierta, todavía es única y todavía sorprende”<sup>181</sup>. Según Puigserver y Pasqual, en las giras, cuando lo llevaban a un teatro a la italiana, era un “desastre”<sup>182</sup>. Aunque el espectáculo en un teatro convencional seguía gustando al público, no era el mismo, sino otro: “No funciona el estilo de los actores. Hay como una niebla que separa la obra del público y sólo desaparece al cabo de unos cuantos días de representar en aquel teatro”<sup>183</sup>. En definitiva, *Al vostre gust* fue un espectáculo concebido espacialmente para una sala en concreto, donde ésta era intrínseca a la propia obra.

En *As you like it*, Shakespeare plantea cuestiones como la dualidad entre “ser” y “parecer”, entre “esencia” y “apariencia”. Esos cuestionamientos son los principios que orientan la concepción espacial. El *Al vostre gust* de Pasqual-Puigserver los plasma a través de la creación de un espacio escénico que ya al comienzo de la obra se transforma completamente, revelándose otro. Fabià pone un gran espejo

<sup>178</sup> Lluís Pasqual, entrevista realizada por la autora el 20/12/2013, en el Teatre Lliure, en Barcelona.

<sup>179</sup> OLIVA, Op. cit., 1984, p.11.

<sup>180</sup> Ver: Anexo DVD- *Al vostre gust*- Epílogo.

<sup>181</sup> GRAELLS, HORMIGON, Op. cit., 1993, p.315.

<sup>182</sup> Lluís Pasqual, entrevista realizada por la autora el 20/12/2013, en el Teatre Lliure, en Barcelona.

<sup>183</sup> GRAELLS, HORMIGON, Op. cit., 1993, p.315.

delante del público, que le recuerda en todo momento que no todo es lo que aparenta ser –como uno cuando se mira en el espejo y no siempre se reconoce en la imagen que ve. Para el espectador contemporáneo, “eximido” de ver el juego de disfraces “actor-personaje femenino” de la convención renacentista, busca “un algo más” que lo sustituya, para llegar a lo más profundo de la obra y más cerca de Shakespeare. Y es ese “qué” lo que halla en el espacio creado por Fabià. En una sala de dimensiones acogedoras como la del Lliure de Gràcia, en una disposición donde el público está muy cerca de los actores, tanto el espacio teatral como el espacio escénico *estructuran* la puesta en escena, haciendo al público partícipe de las reflexiones planteadas y dando lugar a una verdadera dramaturgia del espacio.

### 3.3. Período pos-Fabià Puigserver / Lliure de Gràcia

El período que aquí llamamos “pos-Puigserver” se refiere a los años que siguieron a la desaparición física de Fabià Puigserver (1991), pero con la sala de Gràcia aún como espacio teatral de la compañía, es decir, antes de la utilización del nuevo Lliure del Montjuïc. Sin Fabià, el Teatre Lliure tuvo que recrearse internamente. En ese proceso estuvo muchos años, al mismo tiempo en que luchaba por la construcción de su nuevo teatro –su “tierra prometida”– en la montaña de Montjuïc. Ese período también se caracterizó por el eclecticismo, una vez que cada director contribuía con su aporte y equipo artístico<sup>184</sup>.

Desde la muerte de Fabià Puigserver hasta que el Lliure volviera a plantearse el montaje de un Shakespeare se pasaron diez años. El contexto de la temporada 2001-2002 estuvo marcado por modestas expectativas, debido a la caída del número de espectadores, atribuida por algunos al crecimiento del número de localidades disponibles en la ciudad –como si se hubieran construido demasiadas butacas públicas para un mundo aferrado al sofá de casa–, y aún marcado por el advenimiento del euro y el síndrome del 11S<sup>185</sup>. Finalmente, en la temporada 2002-2003, el Lliure

apostó de nuevo por dar a conocer obras del repertorio clásico universal, esta vez con (...) shakespeareas de diferente gradación: uno más experimental (el *Troilus i Cressida*, dirigido por Xavier Albertí en complicidad con Lluís Cunillé)<sup>186</sup>, otro “deconstructivo”, que intentaba aportar una fructífera lectura para el presente como fue el *Juli Cèsar* versionado por Àlex Rigola en un amplio espacio escenográfico desnudado por Puigdefàbregas, ambos en el Lliure de Gràcia<sup>187</sup>.

Como confirma Guillem-Jordi Graells, aquel segundo año de apertura del nuevo teatro del Montjuïc, con los dos espacios teatrales del Teatre Lliure funcionando a la par, fue dedicado a Shakespeare:

Amb tres muntatges de signe i propòsit molt divers i una activitat proemial prou insòlita: la lectura de Shakespeare per part de gent de la faràndula però també de tots els àmbits socials. Un rere l'altre, el *Troilus i Cressida* dirigit per Xavier Albertí, el *Juli Cèsar* dirigit per Àlex Rigola, i (...) el *Romeu i Julieta* dirigit per Josep Maria Mestres ens mostren la multiplicitat, la vigència, la riquesa dels textos shakespeareans i de les formes d'encarar-los<sup>188</sup>.

---

<sup>184</sup> Desde la muerte de Fabià Puigserver, el Teatre Lliure dejó de tener un escenógrafo fijo para sus producciones.

<sup>185</sup> Sin embargo, cerca del final de temporada, se alcanzaron inesperados éxitos e insólitos tirones que marcaron una línea a seguir: un camino que Montanyès retomó y dejó marcado antes de su inesperada desaparición, en noviembre 2002. FUNDACIÓ TEATRE LLIURE-TEATRE PÚBLIC DE BARCELONA. *Teatre Lliure 1976-2006*. A cura de Guillem-Jordi Graells. Barcelona: Fundació Teatre Lliure-Teatre Públic De Barcelona, 2007. p.286.

<sup>186</sup> No se incluye *Troilus i Cressida* en este estudio debido a que el montaje no es una producción propia del Teatre Lliure, a pesar de haber sido presentado en su espacio. En un período en que la compañía Lliure era dirigida por Josep Montanyès, el espectáculo fue una creación de Xavier Albertí (dirección), Lluís Cunillé (versión sobre el texto de Shakespeare), Albert Llanes (música), sin la colaboración del “personal de la casa”. La producción contó con la colaboración de la Compañía Cae la Sombra, y de Bitò Produccions.

<sup>187</sup> FUNDACIÓ TEATRE LLIURE-TEATRE PÚBLIC DE BARCELONA, Op. cit., 2007, p.286.

<sup>188</sup> GRAELLS, Op. cit., març de 2003, s/p.

3.3.1. *Juli Cèsar*



Cartel del espectáculo Juli Cèsar, Teatre Lliure, temporada 2002-2003.



*The Tragedy of Julius Caesar* fue escrita por Shakespeare en cinco actos, en verso y prosa, en 1599<sup>189</sup>. Se estrenó el mismo año de la inauguración de *The Globe*<sup>190</sup>. Su composición es inmediatamente posterior a la segunda parte de *Enrique IV* y a *Enrique V*. Críticos e historiadores coinciden en que la fuente más directa de la tragedia de Shakespeare sobre Julio César es *Vidas paralelas*, de Plutarco (siglo I)<sup>191</sup>. Los hechos históricos<sup>192</sup> a los que alude la tragedia tuvieron lugar en la antigua Roma y en los campos de las ciudades orientales de Sardis y Filipos, y se desarrollaron a lo largo de los años 45 a.C. y 42 a.C., durante el período que se conoce como República romana tardía.

La obra *Julio César* se ha clasificado de diversas maneras. Se ubica, por ejemplo, entre las “tragedias romanas”, por su tema e historia, al lado de *Titus Andronicus*, *Antonio y Cleopatra* y *Coriolano*. Bloom, por su parte, la sitúa junto a las “tragedias del aprendizaje”<sup>193</sup>, atendiendo a la evolución creativa de Shakespeare. Es interesante observar que cronológicamente se ubica entre los dos polos estéticos de las obras romanas: Shakespeare compuso *Julio César* unos cinco años después de que escribiera *Titus Andronicus*, mientras que *Antonio y Cleopatra*, considerada una de sus grandes obras, fue compuesta siete años después<sup>194</sup>. Esto sugiere que *Julio César* podría haber sido una especie de puente, o escalera, que condujo al autor desde la estética cuestionable de *Titus Andronicus* hasta la cima alcanzada con las grandes tragedias –*Hamlet*, *Otelo*, *El Rey Lear*, *Macbeth*, *Antonio y Cleopatra*. *Julio César* ofrece un modelo que se desarrolla hasta su plenitud con *Hamlet* y *Macbeth*. Se trata de un patrón de legitimidad, destrucción y restauración, que se organiza en torno a tres personajes centrales: orden y legitimidad (César), transgresión y destrucción (Bruto) y restitución y restauración del orden (Antonio), como señala Northrop Frye<sup>195</sup>.

En esta obra sobre un drama romano hay una verdad externa que se impone: la República estaba agotada y había que abrir paso a una nueva etapa política. Como afirma Kott, “la grandeza del realismo de Shakespeare consiste en darse cuenta del grado de involucración del hombre en la historia”<sup>196</sup>.

La tragedia es el precio que se cobra la historia por el progreso de la humanidad. La figura del precursor adquiere dimensiones trágicas; aquel que empuja el implacable rodillo de la historia está condenado, precisamente por empujarlo, por adelantarse a su tiempo, a terminar aplastado por él<sup>197</sup>.

<sup>189</sup> Se publicó por primera vez en el *First Folio* (*Mr William Shakespeare's Comedies, Histories and Tragedies*, 1623), recopilación que contenía 36 obras, hecha por Henry Condell y John Heminges, editor de Shakespeare y actor y gerente de la *Lord Chamberlain's Men*.

<sup>190</sup> El viajero suizo Thomas Platter, quien se hallaba en Londres en el otoño de 1599, sostuvo haber asistido el 21 de septiembre a una representación de la obra *Julio César* en el teatro Globe.

<sup>191</sup> A través de la versión inglesa de Sir Thomas North, del año 1579.

<sup>192</sup> Estos hechos incluyen la llegada triunfal de Julio César a Roma después de haber derrotado a los hijos de Pompeyo, la celebración romana de los Lupercales, el asesinato de Julio César y la Batalla de Filipos.

<sup>193</sup> Cf.: BLOOM, Op. cit., 2002.

<sup>194</sup> Según la cronología de Bloom. Ibídem, p.14-15.

<sup>195</sup> En *Hamlet* y *Macbeth*, se trataría de: orden y legitimidad (rey Hamlet/ rey Duncan), transgresión y destrucción (Claudio/ Macbeth) y restitución y restauración del orden (Hamlet/ Malcolm). Cf.: FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. São Paulo: Edusp, 1999.

<sup>196</sup> KOTT, Op. cit., 2007, p.57.

<sup>197</sup> KOTT, Op. cit., 2007, p.78.

Merece la pena destacar la resonancia que encontró la obra –que habla de las consecuencias de la actuación de un individuo que va más allá de lo que le corresponde por derecho o méritos– cuando poco después el Conde de Essex dirigió la fracasada sublevación contra la reina Elizabeth, con la ayuda del Conde de Southampton, mecenas de Shakespeare<sup>198</sup>. Por otro lado, “Julio César se adelantó a las complejidades y contradicciones del debate entre monarquía y republicanismo que conducirían a la revolución inglesa cuarenta años después”<sup>199</sup>.

Una característica curiosa es que la tragedia lleva el nombre *Julio César* pese a que el personaje aparece sólo en tres escenas, su parlamento no alcanza los ciento cincuenta versos y sale de la historia en el tercer acto. Bloom lo justifica afirmando que era práctica habitual en el teatro isabelino nombrar las obras con el personaje de mayor jerarquía. Sin embargo, este hecho redundaba en una ambigüedad que se extiende más allá del personaje de César e instala la cuestión: ¿quién es el protagonista de la tragedia, una vez que César sale de la historia? El mismo Bloom nos da una respuesta al señalar que la obra bien podría llamarse *La tragedia de Marco Bruto*<sup>200</sup>. Y en efecto, tras la muerte de César, el peso trágico, y también temático, recae sobre Bruto.

En *Julio César* el rumor trágico de la muerte se deja sentir desde el primer acto, y no abandonará esta obra de conspiración-complot-eliminación hasta su final. La ciudad de Roma, la gran metrópoli, es el útero atribulado donde se gesta el destino de buena parte del mundo, y en cuyas calles se concentran festejos, revueltas, conspiraciones y asesinatos. Nunca la serenidad, nunca la paz. Tras doblegar a Pompeyo, César llega victorioso a Roma, recibido con júbilo por el pueblo. Desde la segunda escena del primer acto, las calles de Roma se convierten en un espacio ambivalente: las celebraciones del triunfo de César y de las fiestas de los Lupercales son el ruido de fondo sobre el que se urde un complot organizado por el senador Casio. Movido por la envidia, éste justifica la conspiración en el riesgo de que, tras su coronación, César se convierta en tirano. En el jardín de su casa, Bruto se debate entre un César sin república y una república sin César. Allí donde cede a la causa conspiratoria y acuerda llevar a cabo el magnicidio. Bruto les ha abierto las puertas a los senadores conspiradores; su casa y su jardín son una analogía de su intimidad invadida por las fuerzas de la ambición, la envidia y la traición; su noble propósito de preservar la República está contaminado desde dentro.

Aunque la muerte de César es resultado de un plan urdido por siete senadores, la sucesión de los acontecimientos sugiere que fuerzas de otro orden utilizan las pasiones humanas como instrumento para cumplir sus designios<sup>201</sup>. No son pocas las advertencias de adivinos, de su esposa y amigos<sup>202</sup>, a las que César desecha, completamente ciego ante su destino y las intenciones de quienes le odian.

---

<sup>198</sup> MACLEISH, Kenneth; UNWIN, Stephen. *Guía de las obras dramáticas de Shakespeare*. Barcelona: Alba, 2000. p.198.

<sup>199</sup> *Ibíd.*, p.199.

<sup>200</sup> BLOOM, Op. cit., 2002, p.138. De hecho, el subtítulo del montaje del Teatre Lliure es *La tragèdia de Brutus*.

<sup>201</sup> En el tiempo de Shakespeare había la creencia de que el poder político terrenal derivaba directamente de Dios. Oponerse a él o usurparlo de manera ilegítima propiciaba las calamidades.

<sup>202</sup> En el palacio, su esposa le suplica que no asista al senado: un sueño le ha mostrado una estatua herida y sangrante. Un sirviente anuncia un mal augurio: han destripado un animal y no han hallado el corazón. Su casa se convierte en lugar de sacrificio, anticipando el ritual de muerte que tendrá lugar ese mismo día.

César asiste al senado y en el interior del Capitolio lo apuñalan, incluso Bruto. El edificio del Capitolio adquiere nuevo sentido: pasa de ser sede política a ser lugar ritual, de sacrificio, un sacrificio casi religioso. El monarca se vuelve mártir; el león se convierte en cordero.

Entre tanto, Antonio, fiel a César, ha huido horrorizado; pero regresa para recoger el cadáver y dirigirse al pueblo –autorizado por los conspiradores que lo subestiman–, para rendir honores al difunto. Así, mientras Bruto ofrece un discurso político retórico, honesto, pero vacío y sin empatía, Marco Antonio es populista, representa otra manera de hacer política: sabe excitar, llevando a sus conciudadanos de la razón al sentimiento y la emoción. Valiéndose de la ironía y del testamento de César, que favorece a los romanos como sus herederos, la oratoria de Antonio levanta al pueblo en motín y los conspiradores se ven obligados a huir de Italia.

Se forma el triunvirato con Antonio, Octavio y Lépido, y se suceden los enfrentamientos militares entre los conspiradores y los nuevos señores de Roma. El enfrentamiento está marcado por las figuras de Bruto y Marco Antonio. Casio es un personaje ambiguo, que en principio actúa de parte de Bruto, pero luego se enfrenta a éste. En las cercanías de Sardis, los dos se reconcilian y sellan su amistad. Bruto es perseguido por el fantasma de su crimen: mientras duerme, es perturbado por el espectro de César. En los campos de Filipos, las fuerzas del triunvirato derrotan a los conspiradores. El campo de batalla es más que un escenario de muerte, derrota y victoria; es el espacio en que la tragedia se expresa como el cumplimiento de un destino anunciado por César. Aunque César ha muerto, el crimen sigue vivo en la conciencia de su asesino. Casio se suicida para librarse del cautiverio. Bruto se mata para atender a la llamada del propio destino trágico y hacer justicia: "Caesar now be still: I killed not thee with half so good a will"<sup>203</sup>. Se trata de un último sacrificio, una última pérdida irreparable, la de la propia vida en pos del descanso de César. Al final, Antonio reconoce en Bruto a un gran hombre, el único conspirador que no obró por envidia, sino por amor a la república.

Cuesta creer que, basándose en la obra de Plutarco, del siglo I, Shakespeare haya escrito hace más de cuatro siglos acerca de la sorprendente época vivida en que vale más la interpretación de los hechos que no el sentido que tienen en sí mismos<sup>204</sup>. Tales versos bien podrían haber sido escritos hoy, cuando a menudo las palabras valen más que los hechos. En la obra, no sólo las cosas, sino una vez más el espacio dramático es ambivalente: la plaza pública que debería ser sede de honores funerarios se convierte en lugar de acogida de un mitin político y sus discursos.

Se conocen pocos rivales a *Julio César* en cuanto a obras que sean una intachable reflexión política. Además de tratar de política, la tragedia es explícitamente ideológica, presentando actitudes y valores cruciales en el desarrollo de la trama, como la lucha por el poder. La envidia, la traición, la ambición y el poder se presentan en el primer plano de esta tragedia. Sin embargo, como un sentido más hondo que emerge desde un segundo plano, se encuentran otros aspectos de la condición humana

---

<sup>203</sup> Brutus, Act V, scene v. *Julius Caesar*. En: SHAKESPEARE, William. The RSC Shakespeare. William Shakespeare Complete Works. Edited by: Jonathan Bate and Eric Rasmussen. London: Macmillan, 2007.

<sup>204</sup> Act I, scene iii. *Julius Caesar*. In: SHAKESPEARE, Op. cit., 2007.

encarnados en Bruto, quien parece heredar de César la ambigüedad y las contradicciones<sup>205</sup>. Bruto se enfrenta a un dilema entre sentimientos y deber, cuando su amor a César y su fidelidad a Roma entran en conflicto; y no menos relevante es la difícil posición en la que se halla como defensor del orden, cuando se propone preservarlo mediante un magnicidio.

Bruto mata a César para mantener el sistema en el que cree y al que representa. Julio César es juzgado y condenado por un crimen que *posiblemente* cometería<sup>206</sup>. La ironía de esta decisión trágica es que "Bruto quiere salvar la República, pero la República no quiere ser salvada"<sup>207</sup>. Cuando Bruto justifica el asesinato ante las masas, desde la multitud se oye un grito: "Let him be Caesar"<sup>208</sup>. "A partir de ese momento nadie puede derrotar a César sin volverse César, miméticamente. Ese grito revela simultáneamente la verdad de Bruto, la verdad de la multitud y la verdad del propio César, la verdad del Imperio"<sup>209</sup>.

Bruto se debate entre Roma y César –entre lo político y lo humano–, lo que desde la perspectiva trágica sería la decisión desgarrada y heterodoxa de un hombre que entrega a otro en sacrificio. Bruto es un personaje dialéctico; pero su dialéctica es trágica porque es dilemática hasta el fin e implica una pérdida irreparable, la de la vida de César. El sacrificio parece consustancial a toda la tragedia, y es difícil imaginar una auténtica acción trágica sin una pérdida definitiva. Si Julio César no hubiese tenido tanta importancia política, militar y afectiva, su muerte no habría sido más que el gesto de una "burocracia sanguinaria", un trámite criminal para preservar la República. Pero César es grande, su significación implica la existencia de algo único y valioso, tanto para Roma como para Bruto, que se extingue con su desaparición. Es ésa la pérdida, ése el sacrificio y ésa la tragedia que encuentran su máxima expresión en la muerte inducida, ya sea como asesinato, ya como suicidio.

Las contradicciones abren en Bruto una brecha moral, con la motivación más elevada a un lado brecha, y la acción criminal al otro. Pero gracias a su condición dialéctica, Bruto teje una trama discursiva que allana el vacío, conecta los extremos antagónicos de la motivación y la acción, y reconcilia nociones como amor y muerte, sociedad y crimen. La fidelidad a Roma y el asesinato de César son tesis y antítesis de una dialéctica que se sintetiza en el "crimen justificado" y que además hace posible una lectura de la integridad moral de Bruto<sup>210</sup>. En ese momento histórico y político romano de la transición de la República al Imperio, el episodio del asesinato de Julio César, además de no lograr detener el "rodillo de la historia", acabó por precipitarlo. Con la excusa de salvar a la

---

<sup>205</sup> El "rumor histórico" ha sugerido que Bruto era hijo natural de Julio César, en otras palabras, su heredero natural.

<sup>206</sup> Lo que puede remitirnos, en cuanto espectadores contemporáneos, a la teoría de *Minority Report*, basado en el relato de Philip K. Dick, de 1956.

<sup>207</sup> GIRARD, René. *Shakespeare: Los Fuegos de la Envidia*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995. p.249.

<sup>208</sup> Act III, scene ii, *Julius Caesar*. In: SHAKESPEARE, Op. cit., 2007. En el montaje del Teatre Lliure, gritan: "¡Brutus, Brutus, Brutus,...!"

<sup>209</sup> RENÉ, Op. cit., 1995, p.249.

<sup>210</sup> No en balde en la última escena del último acto de la tragedia, Antonio pronuncia las siguientes palabras sobre el cadáver de Bruto: "This was the noblest Roman of them all: All the conspirators save only he Did that they did in envy of great Caesar. He only, in a general honest thought And common good to all, made one of them. His life was gentle, and the elements So mixed in him that Nature might stand up And say to all the world "This was a man!". Act V, scene v, *Julius Caesar*. In: SHAKESPEARE, Op. cit., 2007.

patria, eliminan el tirano y le regalan un héroe y un mito al pueblo, que enseguida se vuelve contra los verdugos.

En cuanto a la recepción crítica de *Julio César*, pese a los altibajos característicos de Shakespeare, prácticamente desde su creación, ha sido una de las obras más representadas<sup>211</sup>. Por otro lado, Bloom nos recuerda que "Hazlitt consideraba a *Julio César* 'inferior a *Coriolano* en interés', y muchos críticos modernos están de acuerdo"<sup>212</sup>. Se trata de un ejemplo de la recepción no siempre positiva que esta tragedia ha suscitado. Incluso Samuel Johnson se había sumado a las opiniones reticentes sobre *Julio César*, considerándola "algo fría e indiferente"<sup>213</sup>.

Expertos en Shakespeare como Johnson y Bernard Shaw observan que el lenguaje de *Julio César* es tosco y directo, más apegado a los hechos históricos y modales romanos, y alejado de la riqueza estilística propia del dramaturgo inglés. Sin embargo, esta característica también le confiere a la pieza una fuerza y una violencia poco comunes sobre el escenario. En todo caso, años más tarde, la crítica mantendría las reservas sobre *Julio César*, como revelan las palabras corrosivas de Shaw:

Es imposible incluso para el crítico de espíritu más juicioso mirar sin un rechazo de desprecio indignado esta parodia de un gran hombre como un estúpido fanfarrón, mientras la lamentable banda de revoltosos que lo destruyeron es alabada como hombres de Estado y patriotas<sup>214</sup>.

Shaw omite rasgos del César de Shakespeare que, si bien no equilibran su cuestionable fanfarronería, complican su carácter a la hora de clasificarlo. En algunos de sus parlamentos se puede apreciar que la agudeza convive con la humanidad en inevitable decadencia física y con la tendencia fanfarrona a ignorar el riesgo. Pero no hay seres humanos –ya sean estúpidos y fanfarrones, ya grandes y admirables fuera de la condición humana –a menudo ignorante y decadente–, y Shakespeare nos lo recuerda mediante los íntimos contrastes de su César. La ambigüedad de este César, lúcido para los otros y ciego para sí mismo, configura el carácter de un personaje complejo: reflejo de los demás, distorsionado por el espejo de sus ambiciones, miedos, deseos y frustraciones<sup>215</sup>. Sin embargo, en esta tragedia histórica, el dramaturgo se centra en los conspiradores más que en César, presentando el lado humano y sus debilidades, el retrato psicológico. Y Bruto es el más humano de los personajes.

De las versiones y representaciones de la obra en el último siglo, se subrayan la del Fondo de Actores de América (1926), llevada a escena en Hollywood; la de Orson Welles (1937), en el Mercury Theatre<sup>216</sup>; y la de George Bernard Shaw (1944), representada en Stratford, Inglaterra. Destacan

---

<sup>211</sup> Junto a *Hamlet*, *Othelo*, *Macbeth*, *Rey Lear*, *Ricardo III* y *Romeo y Julieta*.

<sup>212</sup> BLOOM, Op. cit., 2002, p.138. William Hazlitt (1778-1830), para muchos el crítico literario más importante de Inglaterra, después de Samuel Johnson.

<sup>213</sup> Citado en: Ibídem, p.150.

<sup>214</sup> George Bernard Shaw citado en: Ibídem, p.139.

<sup>215</sup> OLIVARES, Juan Carlos. Rigola vincitur. Juli Cèsar. En: *Avui*. Teatre. Barcelona, 23 noviembre 2002. Disponible en: <<http://anterior.teatrelliure.com/document/temp0405/dossier%20juli%20cesar%20cat.pdf>>. p.6.

<sup>216</sup> En la famosa producción de Orson Welles en el Mercury Theatre, en 1937, el director vistió a sus protagonistas con uniformes que recordaban al nazismo de Alemania y al fascismo de Italia, además de establecer una analogía entre César y Benito Mussolini. Las opiniones varían: algunos ven el crudo y despiadado guión de Welles (la duración fue de unos 90 minutos, sin contar un intervalo, muchos personajes fueron

también las versiones cinematográficas de David Bradley (1950), de Joseph L. Mankiewicz (1953) y de Stuart Burge (1970). En cuanto a las representaciones en castellano, la obra se representó en varias ocasiones en el Festival de Teatro Clásico de Mérida. Se montó también: en el Teatro María Guerrero de Madrid en 1988, en versión de Manuel Vázquez Montalbán, dirigida por Lluís Pasqual y con el espacio escénico de Fabià Puigserver; en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro en 1999, dirigida por Manuel Canseco; por gira nacional y en festivales en 2013 con dirección de Paco Azorín y con Mario Gas como Julio César. Sobre la actualidad de la obra, Azorín asegura que en *Julio César* hay una vigencia y una intemporalidad que también pone de manifiesto la escasa evolución positiva del género humano:

Ni siquiera estamos igual. Ahora estamos mucho peor. Tanto con respecto a la época isabelina, cuando Shakespeare escribió la obra, como si nos comparamos con la época romana. Shakespeare se interesó por la cultura grecolatina guiado por sus principios democráticos, por su reparto de lo público. En ese terreno, hemos retrocedido<sup>217</sup>.

Ya en Catalunya, la obra fue montada cinco veces: E. Polls (1964), en el Palacio de las Naciones, en Barcelona; Josep Anton Codina, con la Compañía Alpha 63 (1968), en la Plaça de l'Ajuntament, en L'Hospitalet de Llobregat; Àlex Rigola, con la compañía del Teatre Lliure (2002), en el Lliure de Gràcia, en Barcelona; J. Gilbert (2007), en Tarragona y Lleida (se llamó *Cesar*); y Jordi Arquès (2008), en Vic (se llamó *Cèsar al temple*)<sup>218</sup>.

### ***Juli Cèsar del Teatre Lliure***

Casi veinte años tras *Al vostre gust*, y justo después de la presentación de un *Troilus i Cressida*, se montó *Juli Cèsar* para la temporada 2002-2003, siendo la tercera puesta en escena de la obra en Catalunya, con la traducción catalana de Salvador Oliva. Se estrenó en el Lliure de Gràcia, el 21 de noviembre de 2002<sup>219</sup>, tan sólo once días después de la muerte del director de la compañía, Josep Montanyés. *Juli Cèsar* realizó una larga gira nacional e internacional durante el período 2003-2005<sup>220</sup>. Dos años después de su estreno, y habiendo recibido una excelente acogida por parte del público, el

---

eliminados, el diálogo fue recortado y prestado de otras obras teatrales, y los dos últimos actos fueron reducidos a una simple escena) como una forma moderna e innovadora de poner fin a muchos elementos "irrelevantes" de la historia de Shakespeare; otros piensan que su versión destruyó y redujo la tragedia del dramaturgo, quitándole su profundidad psicológica. No obstante, las innovaciones de Welles han sido el punto de partida de muchas representaciones modernas subsecuentes, que han puesto de relieve la caída de César con la caída de numerosos gobiernos a lo largo del siglo XX.

<sup>217</sup> Paco Azorín citado en: SUÁREZ ÁLAMO, Victoriano. 'Julio César', despiadada crítica al poder. En: *Canarias7.es*. Las Palmas de Gran Canaria, 09/09/2013. Disponible en: <<http://www.canarias7.es/articulo.cfm?id=311063>>. Consultado en: noviembre 2013.

<sup>218</sup> En el período hasta 2010. Cf.: Anexo: C. Produccions. En: BUFFERY, Op. cit., 2010, p.314-336.

<sup>219</sup> En la sala de Gràcia estuvo del 21 de noviembre de 2002 al 05 de enero de 2003.

<sup>220</sup> Julio 03: Almagro; Agosto 03: Medina del Campo, Sagunto; Septiembre 03: Palermo (Italia); Octubre 03: Mataró, Manacor, San Petersburgo (Rusia), Córdoba, Sevilla, Granada; Noviembre 03: Salamanca, Alcorcón, Leganés, Vitoria, Majadahonda, Madrid; Diciembre 03: Granollers, Girona, Lille (Francia), Lleida; Enero 04: Gijón, Logroño, Barakaldo, Cartagena, Lorca, Reus, Olot; Febrero 04: Roma (Italia), Terrassa, Tolosa (Francia); Abril 04: Caracas (Venezuela); Juliol 04: Chinchilla, Tarragona; Agosto 04: Olite; Octubre 04: Cádiz, Las Palmas de Gran Canaria, Santa Cruz de Tenerife, Valladolid, Valdepeñas, Manzanares; Noviembre 04: Alacant, Villena, Elx; Diciembre 04: Ourense, A Coruña, Toledo, Talavera de la Reina; Marzo 05: Cuenca, La Garriga, Vilanova. Participó en los festivales de Almagro, Caracas, San Petersburgo, Madrid, Roma y Lille.

espectáculo volvió a representarse en el Teatre Fabià Puigserver, por dos semanas, en la temporada 2004-2005<sup>221</sup>, con un nuevo reparto<sup>222</sup>. En total, se realizaron 65 funciones, con un público aproximado de 25.000 espectadores<sup>223</sup>. Cabe destacar que fue la única obra representada en los dos espacios teatrales del Teatre Lliure, y que marcó el “salto al Montjuïc”.

La dirección y adaptación del espectáculo fue de Àlex Rigola, el joven y prometedor director artístico que ya había dirigido un galardonado Shakespeare presentado en la sala de Gràcia (*Titus Andronicus*, 2000)– su puerta de entrada en el Teatre Lliure–, y que poco después llevaría a la escena del Montjuïc *Ricard 3r* (2005), ya al frente del Lliure como su director artístico. Su doble gestión (2003-2007, 2007-2011) terminaría con otro Shakespeare, *Coriolà* (2011-2012)<sup>224</sup>. Acerca de la producción artística de Rigola, Sharon Feldman comenta que el director ha dejado huella por sus “espectacles dinàmics, desbordants d'energia juvenil, i que sovint incorporaven música rock, projeccions i múltiples dispositius escènics”<sup>225</sup>.

El equipo de producción contó con: Bibiana Puigdefàbregas (escenografía), Marta Rafa Serra (vestuario), Jordi Collet (espacio sonoro), Ferran Carvajal (cuerpo y movimiento), Maria Domènech (iluminación), mientras que en el reparto original estuvieron<sup>226</sup>: Nao Albert, Mireia Aixalà, Pere Arquillué, Ferran Carvajal, Matilda Espluga, Cristina Genebat, Julio Manrique, Alicia Pérez, Xavier Ripoll, Marc Rodríguez, Eugeni Roig, Joel Roldán, David Selvas, y Gaston. Se observa que, respecto al texto de Shakespeare, con cerca de cuarenta personajes, hay una reducción a dos horas y media de espectáculo y a una docena de intérpretes, incluido un niño. Sin embargo, Rigola añade un personaje en su versión: el perro Gaston.

El montaje de Rigola marcó el inicio de una nueva etapa para el Teatre Lliure, más “joven” y contemporánea. A partir de una obra poco conocida por el público –sobre todo teniendo en cuenta este público más joven, que en general ni siquiera ha visto las versiones cinematográficas de las décadas de cincuenta y setenta– Rigola buscó, desde su lugar de enunciación, construir un nuevo discurso y establecer una nueva conexión entre *Juli Cèsar* y los espectadores. La puesta en escena fue muy bien recibida por la crítica especializada, por la forma de dar vida en nuestros días al drama de Shakespeare, recogida en las notas de prensa de la época, destacándolo como un montaje con un lenguaje contemporáneo y visualmente atractivo, “riguroso y coherente”<sup>227</sup>. De hecho, tras las giras,

---

<sup>221</sup> En el Teatre Fabià Puigserver estuvo del 23 de diciembre de 2004 al 04 de enero de 2005.

<sup>222</sup> Actores y actrices con una media de edad de 29 años: Pere Arquillué, Ivan Benet, Dani Casadellà, Quim Dalmau, Daniela Feixas, Angels Sánchez, David Cuspinera, Jacob Torres, Alícia Pérez, Anna Roblas, Eugeni Roig, Joel Roldán, Joan Carreras, y el perro Gaston.

<sup>223</sup> Disponible en: <<http://anterior.teatrelliure.com/document/temp0304/memoria%2003-04.pdf>>. Consultado en: diciembre 2013.

<sup>224</sup> Este espectáculo shakespeariano está fuera del marco temporal definido por la presente tesis.

<sup>225</sup> FELDMAN, Sharon G. *A l'ull de l'huracà*. Teatre català contemporani. Barcelona: L'avenç, 2011. p.327.

<sup>226</sup> Muchos son los mismos actores y actrices de *Titus Andronicus* (2001), Àlex Rigola.

<sup>227</sup> MADARIAGA, Iolanda G. [Teatro] Juli Cèsar. Un espectáculo importante. En: *El mundo*. 23 noviembre 2002. Disponible en: <<http://anterior.teatrelliure.com/document/temp0405/dossier%20juli%20cesar%20cat.pdf>>. Consultado en Noviembre 2013. p.8.

el espectáculo se convertiría en el símbolo de un nuevo Lliure, a nivel nacional e internacional<sup>228</sup>. También la asistencia –que además de contar con su público habitual<sup>229</sup>, estuvo marcada por un público joven de nuevos espectadores– disfrutó de un espectáculo que valora su inteligencia y sensibilidad. La versión de Rigola no juzga a los personajes: Marco Antonio no es mejor que Bruto o Casio, por manejar con más destreza los trucos de la retórica. El espectador de *Juli Cèsar* tiene la libertad de interpretar y construir su propio juicio.

*Juli Cèsar* es una interpelación directa al público en la que se observan muchas de las claves estéticas de la puesta en escena contemporánea: un espacio escénico único transformado por la acción dramática en la multiplicidad de escenarios requeridos, sencillez y economía con tendencia al conceptualismo, uso indiscriminado del anacronismo, evidenciación de los medios técnicos empleados y movimiento escénico coreografiado. A esto se suma la creación por yuxtaposición de un espacio sonoro muy heterogéneo y repleto de referencias comunes que Rigola se ocupa de subrayar adecuadamente. Nada es gratuito<sup>230</sup>.

Rigola sigue las mismas coordenadas de posmodernidad y ruptura que marcan su teatro, su estilo contemporáneo y atractivo. Un punto característico de su trabajo es que en él pesa sobre todo su interpretación de Shakespeare. El espectáculo puede causar cierta perplejidad o desconcierto por la heterodoxia de sus imágenes: hay quien puede sentirse defraudado con la manipulación que Rigola hace de la obra original. Sin embargo, él muestra siempre su respeto al autor: "Respecte. Quina altra cosa sinó respecte és depurar un clàssic perquè la perfecció de l'obra heretada no s'interposi com un vel preciosista entre l'espectador i l'obra real?"<sup>231</sup> La calidad del trabajo de Rigola se halla en que "no descuartice un texto canónico, sino que lo respete para ataviarlo –contextualizarlo– con los harapos de la mentalidad contemporánea"<sup>232</sup>.

En esta tragedia que presenta las disputas del senado de Roma contra Julio César, la versión de Rigola pone el énfasis en la lucha por el poder, en la degradación del hombre en ese combate, y en el papel y lugar que ocupan los que detentan el poder político. Roma se descompone: "L'odi, l'enveja i l'ambició a qualsevol preu sense objectius no només són els principals ingredients per coure la poció de la desintegració d'allò que es cobeja, sinó també la de la desintegració dels seus promotors"<sup>233</sup>. Rigola y el Teatre Lliure ven a Bruto y Casio como dos personajes muy distintos y que, pese a ser movidos por propósitos opuestos, llegan a creer en un mismo y único camino posible: el asesinato del líder.

<sup>228</sup> LA VANGUARDIA. Àlex Rigola repone en el Lliure 'Juli Cèsar' y 'Santa Joana dels escorxadors'. En: Sección: Cultura. 23/12/2004. p.46. Disponible en: <<http://hemeroteca.cdmoe.cat/jspui/bitstream/65324/5904/1/20041223MAE-VAN-I.pdf>>. Consultado en: diciembre 2013.

<sup>229</sup> El Lliure cuenta con una "Associació d'Espectadors del Teatre Lliure".

<sup>230</sup> MADARIAGA, Juli Cèsar. Un espectáculo importante. En: *El mundo*. 2002, p.8. Disponible en: <<http://anterior.teatrelliure.com/document/temp0405/dossier%20juli%20cesar%20cat.pdf>>.

<sup>231</sup> OLIVARES, Op. cit., 2002, p.6. Disponible en: <<http://anterior.teatrelliure.com/document/temp0405/dossier%20juli%20cesar%20cat.pdf>>.

<sup>232</sup> LLAVINA, Jordi. Vuelve Rigola. En: La vanguardia, 27 noviembre 2002. Disponible en: <<http://anterior.teatrelliure.com/document/temp0405/dossier%20juli%20cesar%20cat.pdf>>. p.6.

<sup>233</sup> SOTORRA, Andreu. Juli Cèsar, Teatre Lliure, 2002-2003. En: Clip de Teatre. Disponible en: <<http://www.andreusotorra.com/teatre/clipdeteatre/lliuregracia1.html>>. Consultado en: noviembre 2013.



Però després del crim cap a on han de caminar? Què és el que construïran després de destruir? Els assassins de Cèsar es veuen superats pels seus propis actes, no tenen programa, ni projecte: han trasbalsat Roma, han provocat el canvi trepitjant les seves fronteres morals, però no tenen res a oferir. A Juli Cèsar hi trobem sentiments intemporals que han mogut l'home des que és home: la fascinació que exerceix el poder pel poder és un d'ells<sup>234</sup>.

¿Qué relación tiene la tragedia romana shakespeariana con la Cataluña de principios del siglo XXI, más concretamente con lo que se estaba viviendo en ese 2002?

Un concert d'Albert Pla en què els aplaudiments s'intensificaven després de la frase "un polític mort, un polític menys" va fer pensar Rigola en el divorci que hi ha entre la classe política i la societat. Per traduir-ho en teatre, va recórrer a un clàssic atemporal de l'ambició política, *Juli Cèsar*, va dissectionar-lo en fotogrames teatrals, el va impregnar de violència expressiva i li va posar una música que va directament a la pell. El resultat? Aquest<sup>235</sup>.

La actualidad de las tragedias de Shakespeare es ya un lugar común, pero de las cuatro tragedias romanas, *Julio César* es la que políticamente mejor encaja en el actual panorama. La obra nos recuerda que la manipulación verbal casi siempre está al servicio del más fuerte, del que detenta el poder y controla los recursos mediáticos, para manejar la volubilidad de las masas. Esa manipulación de los argumentos en los discursos políticos es lo que se vio cuando casi un año después del inicio de los ataques de los Estados Unidos contra Afganistán –sin ningún avance en el objetivo principal de la misión militar, pero sí con el derrocamiento del régimen talibán en el país–, aquéllos se lanzaron sobre un nuevo blanco. Acusando al Iraq de Saddam Hussein de apoyar y fomentar el terrorismo de Al Qaeda y aprovechándose de la (falsa) excusa de que el país tenía armas de destrucción masiva –unos meses después del estreno de *Juli Cèsar*, el 20 de marzo de 2003–, George W. Bush dio inicio a la guerra de Iraq, que duraría diez años. Aunque su gobierno utilizó un discurso manipulado para conseguir el apoyo de gran parte del mundo, aquí la consciencia trágica (de Bruto) se convirtió en acción cínica (de Bush), una vez que no tenía nada que perder y que carecía de dilema moral.

La motivación que llevó a Àlex Rigola a montar este Shakespeare se halla en que consideraba oportuno que los políticos reflexionaran acerca de su propia labor. La política se ha alejado del pueblo. La política –mejor dicho, los políticos–, desde Bruto, ha aceptado el absolutismo de Maquiavelo (1469-1527) según el cual el fin justifica los medios. Àlex Rigola se sirvió del texto dramático para plantearse un sinfín de preguntas sobre el juego político actual, hábilmente trasladadas al espectador como cuestiones en abierto<sup>236</sup>.

qui convenç?  
qui mal interpreta?  
qui ambiciona?  
qui s'equivoca?  
qui es deixa portar més per les passions que per les raons?  
qui per les raons més que per les passions?  
qui conspira?  
qui traeix?

<sup>234</sup> Disponible en: <<http://anterior.teatrelliure.com/document/temp0405/dossier%20juli%20cesar%20cat.pdf>>. Consultado en: noviembre 2013.

<sup>235</sup> Disponible en: <<http://www.tv3.cat/escena/obres/obr109320876.htm>>. Consultado en: diciembre 2013.

<sup>236</sup> Cf.: MADARIAGA, Juli Cèsar. Un espectáculo importante. En: *El mundo*, 2002, p.8. Disponible en: <<http://anterior.teatrelliure.com/document/temp0405/dossier%20juli%20cesar%20cat.pdf>>.

qui mitifica?  
 qui menteix?  
 qui estima?  
 qui es deixa estimar?  
 (...)  
 qui té ètica?  
 qui en deixa de tenir?  
 qui vol manar?  
 qui és polític?  
 per què?<sup>237</sup>

Estructurado en dos partes, el espectáculo tiene gran energía y una estética preciosista, con un refinamiento y perfección hasta en los más pequeños detalles. Se observa que la puesta en escena tiene un ritmo a menudo sobrecogedor, a veces más llevadero<sup>238</sup>. En general, los movimientos son sobrios, muy calculados y bien ejecutados, como coreografiados.

La primera parte empieza titulada con la palabra “*Word*”, que se lee durante unos segundos, proyectada en el lateral izquierdo del escenario<sup>239</sup>. Engloba los tres primeros actos y tiene una duración de una hora y media, desarrollando el tema del engaño de la retórica, en un análisis de cómo los grandes discursos sirven a los intereses más primarios. La segunda parte, titulada “*War*”, con media hora de duración, trata acerca de cómo la monumentalidad y la brutalidad de la guerra pueden condensarse en acciones simples: la máxima expresión en su sentido y estética, con mínimos recursos. Como si la manera de encarar y exorcizar el maximalismo retórico y el hiperrealismo criminal fuera una respuesta minimalista. Según el crítico Pablo Ley, el mejor Rigola está aquí, en las “soluciones escénicas de plasticidad compulsiva”<sup>240</sup>. La relación icónica creada por el montaje entre palabra-discurso y guerra-violencia orienta todo el montaje y la lectura del espectador, creando en él la predisposición a interpretar las acciones escénicas dentro de los campos semánticos de “palabra” y “guerra”, es decir, los induce a remitir a esas palabras todo lo que ocurre en escena. Es interesante como un recurso tan sencillo como el uso de dos palabras, en inglés, “*word*” y “*war*”, logra unificar dos horas de representación.

<sup>237</sup> Cita completa: “Qui convenc? qui mal interpreta? qui ambiciona? qui s'equivoca? qui es deixa portar més per les passions que per les raons? qui per les raons més que per les passions? qui conspira? qui traeix? qui mitifica? qui menteix? qui estima? qui es deixa estimar? qui no té temps per estimar? qui no vol estimar? qui vol ser pedra? qui vol ser gel? qui dóna la vida? qui la perdona? qui es deixa perdonar? qui és polític? qui és home? qui s'amaga? qui es posa nerviós? qui pensa en tu ara que ets mort? qui et plora? qui es penedeix? qui ets tu i qui són els altres? qui és el que no sembla? qui confia? qui es malfia? qui no entén res? qui et té mania? qui s'aprofita com si no fes res? qui és polític? qui és ciutadà? qui recorda el que havia de ser la política i el que és? qui esta al servei de qui? qui vol la guerra? qui vol matar? qui assassina? qui es deixa assassinar? qui va més enllà? qui creu en l'assassinat? qui es contradiu? qui ha convertit la política en teatre? qui obra la caixa de Pandora? qui obra la caixa de Pandora? qui obra la caixa de Pandora? qui deixa escapar tots els mals? qui s'ha quedat amb l'esperança? qui és el que no sap construir quan ha destruït? qui no té projecte? qui és un malparit? qui comença la casa per la teulada? qui provoca canvis? qui els empeny? qui té ètica? qui en deixa de tenir? qui vol manar? qui és polític? per què?”. Disponible en: <<http://anterior.teatrelliure.com/document/temp0405/dossier%20juli%20cesar%20cat.pdf>>. Consultado en: noviembre 2013.

<sup>238</sup> LLAVINA, Vuelve Rigola. En: LA VANGUARDIA, Op. cit., 2002, p.6. Disponible en: <<http://anterior.teatrelliure.com/document/temp0405/dossier%20juli%20cesar%20cat.pdf>>.

<sup>239</sup> Ver: Anexo DVD- *Juli Cèsar*- Inicio.

<sup>240</sup> LEY, Pablo. Entre la brillantez y el descabro. Teatro- Juli Cèsar. En: *El País*, 23 noviembre 2002. p.9. Disponible en: <<http://anterior.teatrelliure.com/document/temp0405/dossier%20juli%20cesar%20cat.pdf>>. Consultado en: noviembre 2013.

Para el análisis espacial de la puesta en escena, fueron utilizadas las fotos y notas de prensa, además del vídeo del montaje, registrado en la sala de Gràcia, facilitado por la Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona<sup>241</sup> y de la entrevista con la escenógrafa Bibiana Puigdefàbregas<sup>242</sup>, que afirma:

El espacio es la arquitectura dramática de la obra. No sólo determina unas entradas y unas salidas –aunque también y por tanto forma parte de ese esqueleto arquitectónico–, sino que te da unas dimensiones, que implica una gestualidad, un ritmo de movimientos, etc. El espacio genera unos interrogantes, unas expectativas en el espectador. Incluso antes de empezar el espectáculo, la dramaturgia ya ha empezado con el espacio. En la puesta en escena, acción dramática y espacio van regenerando su sentido entre ambos constantemente, en un proceso dialéctico<sup>243</sup>.

La escenógrafa Bibiana Puigdefàbregas, a quien le agrada el resultado alcanzado con *Juli Cèsar*, destaca el valor del proceso conjunto de todo el equipo de producción (escenógrafo, iluminador, figurinista, etc.) en la creación del espectáculo, desde una dramaturgia propia muy clara de Àlex Rigola. Rigola buscaba posibilitar un espacio donde coexistieran distintos lenguajes escénicos superpuestos, que no entrasen en conflicto entre sí, sino que crearan la tensión dramática que hace posible la poética del montaje<sup>244</sup>.

En la concepción del espectáculo, el director parte del planteamiento de una cuestión: “quin és l’espai que li resta a l’ètica dins la política?”<sup>245</sup> En el espacio privilegiado de la sala de Gràcia, Rigola-Puigdefàbregas proponen un espacio escénico desnudo y austero (significante), que busca sus referentes y encuentra su significado en la interrelación entre el hombre y el poder, y entre la política y la comunicación. En una obra tan política como *Juli Cèsar*, la conexión entre ese minimalismo y la política, puede ser una relación metafórica, simbólica, acerca de la vacuidad política e informativa. No obstante, cabe destacar que esa vacuidad es ya una idea cristalizada en nuestra cultura, así que aquí podríamos hablar también de *convención*.

Bibiana Puigdefàbregas concibió la escenografía para una producción muy modesta, que originalmente no iría de gira<sup>246</sup>. Se estudió a fondo el espacio teatral de Gràcia: sus características, condicionantes, potencialidades, dónde colgar focos, posible uso del balcón y ubicaciones del público, etc. El escenario propuesto –un rectángulo de 18 x 4 metros, muy ancho y poco profundo–, se situó transversalmente, cercano al público. La idea era que el espectador no tuviese la visión global del escenario, exigiéndose de él una actitud activa: que fuera buscando dónde estaba la acción, dónde estaba el foco de interés dramático en cada momento. Ese espacio muy alargado funcionaba como una escena simultánea, donde el espectador debía elegir dónde mirar. En *Juli Cèsar*, como en un

---

<sup>241</sup> En la web del Teatre Lliure está disponible un clip del espectáculo: <[http://anterior.teatrelliure.com/video/temp0405/video\\_jc\\_cat.htm](http://anterior.teatrelliure.com/video/temp0405/video_jc_cat.htm)>. Consultado en: noviembre 2013. O bien, ver: Anexo DVD- *Juli Cèsar*- Clip Teatre Lliure.

<sup>242</sup> Entrevista con Bibiana Puigdefàbregas, realizada por la autora el 04/02/2014, en el Institut del Teatre, en Barcelona.

<sup>243</sup> *Ibidem*.

<sup>244</sup> *Ibidem*.

<sup>245</sup> TEATRE LLIURE, Op. cit., 2005, p.4. Disponible en: <<http://anterior.teatrelliure.com/document/temp0405/dossier%20juli%20cesar%20cat.pdf>>.

<sup>246</sup> Debido a su éxito, sí fue de gira y se repuso en el Lliure de Montjuïc. Para esos espacios, se construyó “una nueva sala de Gràcia” –con paflones– en los teatros.

partido de tenis, iban pasando la palabra de unos a otros –lo que se relaciona conceptualmente también con los subtítulos *Word/War*, en una conexión constante entre palabra y guerra de los discursos<sup>247</sup>.

El espacio escénico se creó a partir de elementos de la propia sala de Gràcia. El escenario utilizaba las paredes del propio teatro y su fondo de madera oscura con cuatro puertas dobles –por donde los personajes hacían entradas y salidas. El escenario de Puigdefàbregas tenía el suelo immaculado, transformado en una pasarela blanca con las puertas cerradas. En cambio, cuando se abrían las puertas, se veía una continuidad de ese blanco: una “invasión” de un espacio exterior al espacio de la escena, de los peligros externos a Roma, de una guerra inminente<sup>248</sup>. En el lateral derecho también había una puerta grande por donde entraban y salían los personajes, principalmente Juli Cèsar. Se trataba de un escenario que según avanzaba la trama política se iba contaminando, “ensuciando”.

La dimensión vertical es dada principalmente por la galería de la sala de Gràcia y por el uso puntual de una escalera de mano blanca, en el lateral izquierdo del escenario, donde algunos personajes suben. Además, a menudo los personajes/senadores se suben a sillas/tarimas. Tras el asesinato de Cèsar, el “pueblo” –voluble, manipulado<sup>249</sup>– clama por Brutus desde lo alto del escenario (galería) y le ensalzan: “¡Brutus, Brutus, Brutus,...!”<sup>250</sup>. Al fondo del escenario, en lo alto, cuelgan las letras de la palabra “ROMA”, en tipos blancos, presidiendo la acción; una tensión en altura asociada al suelo blanco de Roma. Tras el asesinato de Juli Cèsar y la salida de su cuerpo de la escena, se desprenden de la pared y caen dos letras, quedando solamente las vocales: la O de Octavio y la A de Antonio, los nuevos señores de la nueva era romana. Si hasta entonces Roma era ordenado –se luchaba con la palabra–, ahora todo va a cambiar, habrá violencia y muertos<sup>251</sup>, empieza la guerra civil<sup>252</sup>.

Al utilizar la palabra “ROMA” como signo materializado en la escena –un vector que guía al espectador a lo largo del montaje–, se recupera la misma estrategia del uso de *Word/War*: una manera del director-escenógrafa de direccionar al público. Es interesante notar que parece como si el director de escena hubiese transferido para sí rasgos de los personajes. En el montaje, se utiliza el lenguaje textual para “controlar” la interpretación del público, de manera similar al uso que Antonio hace de la retórica para arengar/manipular al pueblo romano. Asimismo, es una forma muy elaborada de fusionar dirección, escena y público en un solo fenómeno: el teatro.

En el espacio destacan los personajes que pueblan ese ambiente minimalista y sobrio: los cuerpos sobresalen en el escenario vacío, están solos con el peso de las palabras. Se trata de un entorno que no es soporte para las acciones del individuo y que no lo exime de su responsabilidad en el devenir de la historia. El cuerpo de Cèsar asesinado, ensangrentado, permanece durante una hora en escena: “Es

---

<sup>247</sup> Entrevista con Bibiana Puigdefàbregas, realizada por la autora el 04/02/2014, en el Institut del Teatre, en Barcelona.

<sup>248</sup> *Ibidem*.

<sup>249</sup> Enseguida harán lo mismo con el discurso de Antonio, mucho más populista.

<sup>250</sup> Ver: Anexo DVD- *Juli Cèsar*- Discurso Brutus.

<sup>251</sup> *Ibidem*.

<sup>252</sup> Ver: Anexo DVD- *Juli Cèsar*- Fin acto *Word*.

un Cristo bajado de la cruz, a ras de tierra, sin corona pero con toda la dignidad del mundo, cuyo espíritu sigue gobernando más allá de la muerte”<sup>253</sup>. La escena creada por Puigdefàbregas es de una “sobria belleza plástica”<sup>254</sup>, con elementos que potencian el propio espacio. Por ejemplo, en la primera escena, el escenario se convierte en una pasarela, con una larga alfombra roja que se despliega para la entrada triunfal de Cèsar a Roma –acompañado de un lenguaje escénico nuevo en la obra, la danza<sup>255</sup>. Al principio, los honorables del Imperio hablan y discursan utilizando las sillas como tarimas, mientras conspiran contra el Cèsar. Después, sentados alrededor de la mesa, componen una Santa Cena de rigurosa eficacia. De modo general, el espacio escénico es utilizado libremente, ignorando sus limitaciones físicas, y permitiendo el paso fluido de escenas de carácter público a otras de íntima introspección.

Al mismo tiempo, en el vestuario de este *Juli Cèsar* –de Marta Rafa Serra– no hay togas romanas. Durante la mayor parte de las escenas, los personajes visten austeros esmóquines, con camisas blancas y chaquetas negras –como las piezas del ajedrez–, y donde sólo los esclavos van sin camisa, a pecho descubierto, aunque llevan chaqueta como los demás. Cèsar se distingue por vestir una chaqueta más larga y una camiseta también negra de cuello vuelto –además, es un eterno bailarín. Las mujeres senadoras visten igual, mientras Portia, la mujer de Brutus, lleva un vestido largo y entallado rojo-sangre. Una ciudadana está en ropa interior. Sin embargo, a medida que avanza el drama, el vestuario va cambiando, evolucionando con los personajes: cuando Brutus se debate entre Cèsar y Roma, ya está sin chaqueta y descalzo, con la camisa arremangada. Finalmente, sólo en una escena el vestuario varía: el contrapunto se descubre durante el discurso de Brutus tras el asesinato de Cèsar. En esa única escena el pueblo participa de la tragedia: seis personajes visten monos azules de operarios de fábrica, gorros negros y gafas oscuras.

Incluso en el vestuario se lee una estética elegante y purista muy coherente con el espacio y la puesta en escena en general, que revela que los personajes pertenecen a una élite a la que no podemos acceder fácilmente. Nosotros, espectadores, estamos *del otro lado*, sólo podemos mirar y aplaudir. Los principales colores utilizados, el conjunto negro-blanco, símbolo de elegancia, representa al mismo tiempo las piezas de ajedrez del “juego de la política”. El rojo-sangre es la violencia y la guerra, aunque también es un rojo-pasión que conecta con lo femenino, puesto que sólo las mujeres lo llevan en el montaje.

Una de las pocas referencias escénicas a un tiempo pasado es el uso de la espada. Por otro lado, un elemento escénico destacado en el montaje es el micrófono, que marca el ritmo de los discursos –tan importante en esta obra. En algunas escenas, son siete –número hermético-cabalístico que en el montaje se refiere a los seis senadores conspiradores y a Juli Cèsar– los micrófonos con sus pedestales, enfilados de cara al público-pueblo. Los micrófonos adquieren un nuevo significado

---

<sup>253</sup> LLAVINA, Vuelve Rigola. En: LA VANGUARDIA, Op. cit., 2002, p.6. Disponible en: <<http://anterior.teatrelliure.com/document/temp0405/dossier%20juli%20cesar%20cat.pdf>>.

<sup>254</sup> Ibídem, p.6.

<sup>255</sup> Ver: Anexo DVD- *Juli Cèsar*- Entrada Cèsar.

cuando se convierten en espadas para apuñalar y eliminar al que estorba, para matarse y librarse de una condena, o para asumir su destino trágico, como en el caso de Brutus. En el paso del micrófono-referente (palabra) al micrófono-icono (espada), también se utiliza la gestualidad del golpe y el recurso sonoro del acople acústico, que “agrede” al espectador. A través de esta metáfora, se materializa la verdad no siempre muy visible de que *hay palabras y discursos* –de políticos, demagogos y charlatanes– *que matan*, desvelando su polisemia oculta. El lenguaje-arma, micrófono-espada, concilia los conceptos que rigen la puesta en escena: *word-war*. Aquí se halla una de las claves de lectura de la puesta en escena, que presenta la degradación del lenguaje y la pérdida del valor de las palabras y, por lo tanto, de las ideas. “En una obra tan básicamente mimética como *Julio César*, prácticamente cada palabra, aunque pronunciada por el más insignificante de los personajes, puede revelarse verdadera simultáneamente a todas las partes implicadas”<sup>256</sup>.

La iluminación muy cuidada también marca los tiempos: la noche azulada y el día con luz que entra principalmente por la puerta de la derecha (exterior), pero también por las demás puertas. El espacio sonoro de Jordi Collet, tiene especial importancia ya que refuerza el carácter intemporal de la obra. De clásicos a contemporáneos, la banda sonora de fondo hace un recorrido por varios siglos. En la primera parte de *Juli Cèsar* –“Word”– hay desde Mozart hasta el *techno-pop* de *Underworld*. La segunda parte –“War”– rinde un homenaje a *Apocalypse Now*, de Francis Coppola, incluyendo desde Wagner (*La cabalgata de las Walkirias*) hasta The Doors (*The End*). En palabras de Pablo Ley: “Es un *Juli Cèsar* contundente (...), con momentos álgidos de una guerra en el mismo corazón de las tinieblas”<sup>257</sup>.

En esta puesta en escena también hay espacio para el desarrollo expresivo de los movimientos de los personajes, a través de la coreografía de Ferran Carvajal –quien también interpreta a Juli Cèsar. Su presencia en el escenario está marcada por la danza, desde el *Lago de los Cisnes* hasta la contemporánea, con la incorporación de luces de neón de discotecas. Cèsar, sin embargo, es un bailarín solitario, abandonado y traicionado por los suyos.

Es interesante observar que Rigola introduce un personaje: el perro lazarillo Gaston, el fiel compañero de Cèsar. El perro es una referencia a los Idus de Marzo<sup>258</sup>, un intento de introducir algunos de los típicos temas shakesperianos (supersticiones, apariciones, predicciones), como un signo que remite a otro mundo, a un mundo extra-humano tan presente en Shakespeare. En el último acto, por ejemplo, cuando Cèsar vuelve como espectro, cruza la escena con Gaston, su perro guía, mensajero del traspaso de almas, de camino a su otra vida. Su presencia sobre el escenario es también la materialización de las varias referencias de la obra del dramaturgo: “ser un perro”, “los perros de la

---

<sup>256</sup> RENÉ, Op. cit., 1995, p.249.

<sup>257</sup> LEY, Entre la brillantez y el descalabro. En: EL PAÍS, 2002, p.9. Disponible en: <<http://anterior.teatrelliure.com/document/temp0405/dossier%20juli%20cesar%20cat.pdf>>.

<sup>258</sup> Los “idus de marzo” (en latín, *Idus Martii* o *Idus Martiae*) en el calendario romano correspondían a los días 15 del mes de Martius, primer mes del año del calendario romano antiguo, marcados por varias observancias religiosas. En esa fecha ocurrió el asesinato de Julio César en el año 44 a.C., considerado un punto de inflexión en la historia de la Antigua Roma.

guerra”, “morir como un perro”, etc. Es un elemento que “encarna” la doble condición del teatro: es signo y es su propio referente. Al mismo tiempo, juega con la sorpresa del público.

En el montaje del Teatre Lliure, hay escenas marcantes, en las que se desvela la presencia de la dramaturgia del espacio: como cuando Brutus se decanta por la causa conspiradora, los senadores lo celebran llevándolo a hombros –como la afición de un equipo deportivo–, corriendo y bailando por todo el escenario, golpeándose contra la pared lateral y tirándose al suelo, al sonido de música *techno*, en un desenfreno alterado, orgiástico y festivo. Al final de la escena sellan su pacto con un discurso, subidos a las sillas enfiladas de cara al público. En escenas como ésta, por ejemplo, el espacio desnudo, polivalente, se manipula fácilmente. También se observa en ello un valor estético e ideológico, que incide en una íntima fidelidad al texto dramático: el espacio público, la plaza, es sitio de reunión del pueblo, lugar de ritos fúnebres, espacio para el mitin político, todo a la vez<sup>259</sup>.

Sin embargo, tal vez la escena de mayor impacto –la más ritualística– sea la del asesinato/sacrificio de Cèsar, cuando los conspiradores lo acorralan y se abalanzan sobre él, tirándolo al suelo y desnudándolo casi completamente, al sonido de voces, gritos y con los golpes de zapatos (al lado). La escena es muy impactante: los senadores, manchándose con su sangre, son como leones devorando su presa<sup>260</sup>. El cuerpo inerte y ensangrentado de Cèsar permanece sobre el escenario durante las escenas siguientes –icono de su propia muerte/asesinato– hasta salir por sus propios pies, al final de la primera parte. Aunque muere muy pronto en la obra, su cuerpo queda como huella material, vestigio del crimen, no sólo en las conciencias de los senadores-asesinos, sino también a la vista de los espectadores, conduciendo como vector todo el desarrollo de la obra.

La primera escena de la segunda parte empieza en medio de la oscuridad: mientras se escucha *The End*, un foco barre el patio de butacas y el escenario, hasta enfocar a un niño (Octavio), que entra jugando con una avioneta y, a su vez, recorre el escenario oscuro y lleno de hielo seco-niebla. La guerra civil, iniciada con la desaparición de Cèsar, es representada por los senadores que, uno detrás del otro, disparan con pistolas de festín y matan repetidas veces a una ciudadana –población civil– en ropa interior negra –desamparada–, que cae al suelo y vuelve a levantarse. Ella es un referente que funciona como icono individual de la multitud que pierde la vida en la guerra civil, en una inversión del aforismo hebraico: “quien salva a un hombre salva a toda la humanidad”: *quien mata a un hombre mata a toda la humanidad*<sup>261</sup>.

Otra escena de gran valor es la final, que une significado y gran belleza visual. En ese *Juli Cèsar* tan *físico*, durante la guerra civil, en el campo de batalla, los personajes-soldados, sin camisa, hacen *jogging-running*, sudan, se agotan, pierden el aliento. La guerra se desenvuelve –luchan también con la palabra–, y el escenario se “puebla” caóticamente de sillas: los muertos van subiendo sobre cada una de ellas, donde permanecen de pie y oscilan despacio y rítmicamente, con las miradas perdidas.

---

<sup>259</sup> Ver: Anexo DVD- *Juli Cèsar*- Complot.

<sup>260</sup> Ver: Anexo DVD- *Juli Cèsar*- Asesinato Cèsar.

<sup>261</sup> Ver: Anexo DVD- *Juli Cèsar*- Inicio acto War.

Al final, Brutus se lanza sobre un micrófono-espada para reunirse con los demás muertos de la obra<sup>262</sup>. La nueva escena es la antítesis de la pulcritud inicial. Hay un cambio de luz importante, que pasa de una iluminación de abajo a la luz de los peines del escenario, creando las sombras que “manchan” el suelo. El nuevo cuadro que se va formando con los muertos subidos a las sillas recuerda la escena icónica de la película *El Club de los Poetas Muertos*<sup>263</sup>, cuando algunos jóvenes alumnos se suben a sus pupitres en apoyo al profesor (Robin Williams).

Shakespeare hace una reflexión política. También en esta obra su posición ideológica es clara: la política es, inexorablemente, aliada al poder, la ambición, la envidia y la traición. El dramaturgo deja entrever el poder del lenguaje y de la retórica en la manipulación de las masas<sup>264</sup>. Rigola también ve el alejamiento entre el pueblo y la clase política, que cada vez más utiliza los discursos y la comunicación como medio de manipulación en el ejercicio de su poder. Estos planteamientos son los vectores que organizan el espacio de *Juli Cèsar*: el minimalismo, la pulcritud y la elegancia de la retórica –al principio de la primera parte de la obra– se convierten en un descontrol cuando la ambición y el poder ya no tienen límites. En el debate entre lo político y lo humano, cuando los fines justifican los medios, cuando se pierde la moral y la ética, nada más puede ser puro. Así, se destaca el valor del montaje de haber conseguido sobre la escena la fusión de los horizontes de la experiencia pasada y contemporánea, y una unión brillante entre ética y estética: entre discurso crítico y lenguaje estético.

En cierto modo, es posible observar una relación entre el teatro isabelino y *Juli Cèsar*: su espacio desnudo y la importancia de la palabra. Asimismo, espacialmente, se plantea una escala arquitectónica y escénica muy correcta. En un espacio teatral de dimensiones cercanas –la sala del Lliure de Gràcia<sup>265</sup>– y con una escena muy ancha y poco profunda, el público se ve fácilmente implicado, como partícipe de la obra, como “pueblo romano” de la Catalunya del siglo XXI. Por sus características y uso, los espacios teatral y escénico crean una dramaturgia y estructuran la puesta en escena, proporcionándole a la obra de cuatro siglos de edad una actualidad y vigencia extraordinarias.

---

<sup>262</sup> Ver: Anexo DVD- *Juli Cèsar*- Guerra final.

<sup>263</sup> *Dead Poets Society*. Dir. Peter Weir. Estados Unidos: Touchstone Pictures, Silver Screen Partners IV, 1989.

<sup>264</sup> Un episodio posterior le confirmaría a Shakespeare tal conexión. Tras la ascensión y caída del II Conde de Essex (Robert Devereux, 1566-1601), sentenciado y ejecutado en 1601 por la rebelión que lideró en contra de la reina Elizabeth, varios miembros de la compañía de Shakespeare fueron interrogados por el hecho de que, el día que precedió el alzamiento de Essex, un personaje misterioso les pagó para que pusieran en escena *Richard II*, en el *Globe*. Se trata del más explícitamente revolucionario de los dramas históricos de Shakespeare, en el que el rey es depuesto y despojado de su trono por una abierta rebelión popular. Debido a la reputación de Shakespeare, el episodio no pasó a mayores, pero demuestra la relación entre el rumbo del poder político y el teatro como “*massmedia*” de la época. MORENO HERNÁNDEZ, Antonio. *Julio César: Textos, Contextos y Recepción*. De la Roma Clásica al Mundo Actual. Madrid: UNED- Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2010. p.373.

<sup>265</sup> Aunque *Juli Cèsar* tuvo posteriormente una reposición en la sala Fabià Puigserver, en la tesis analizamos solamente su montaje para la sala del Lliure de Gràcia, para la cual se concibió el espectáculo y del cual hay el registro en vídeo.



### 3.4. Período Sala Fabià Puigserver

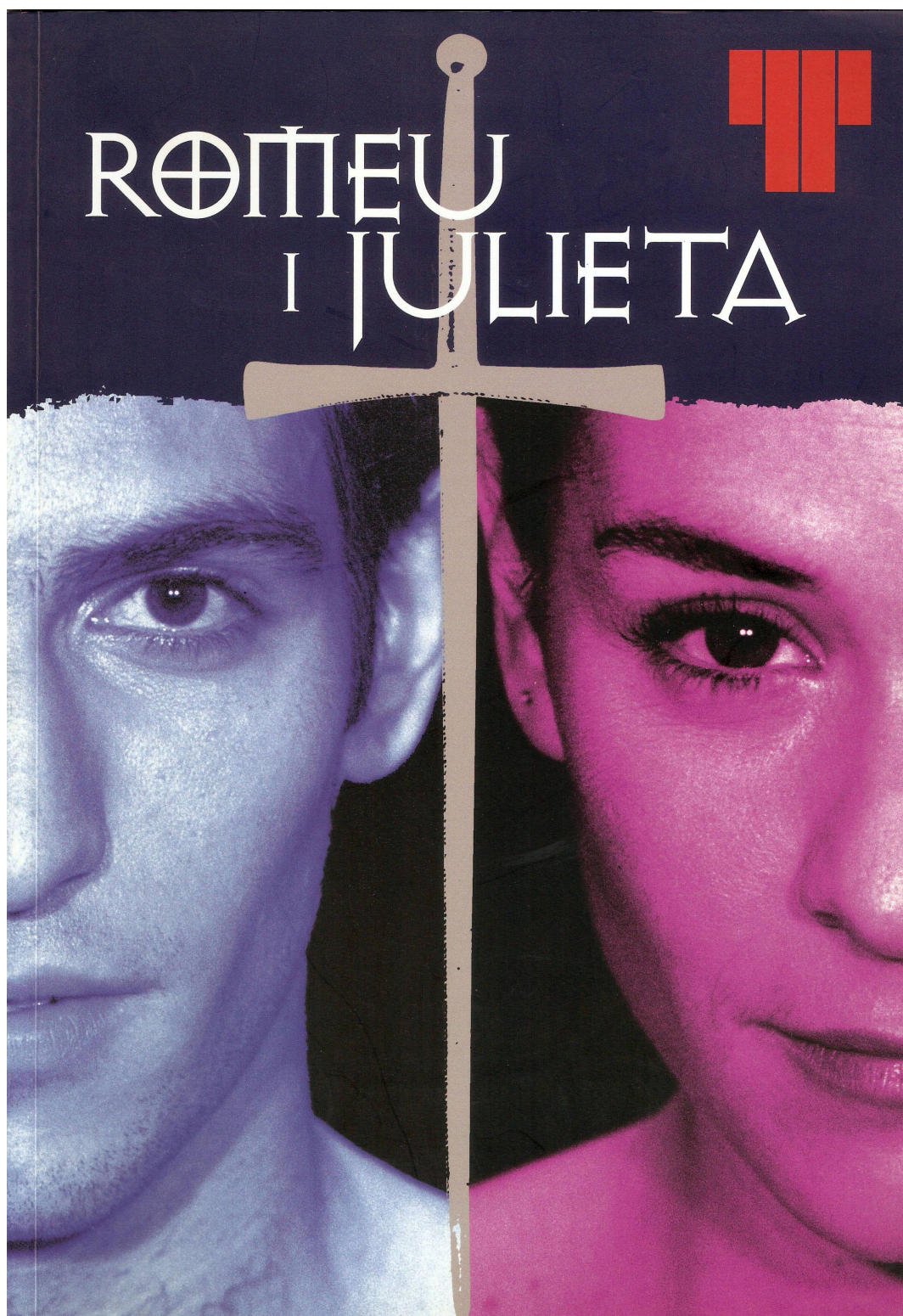
El último período analizado –aquí llamado Sala Fabià Puigserver– se refiere a los años desde la apertura del nuevo espacio teatral de la montaña de Montjuïc y dentro del marco temporal fijado en la tesis: 2001-2007. Sin embargo, considerando exclusivamente los montajes shakespearianos presentados en la sala Fabià Puigserver, además de la reposición de *Juli Cèsar* (2005)<sup>266</sup>, tenemos *Romeu i Julieta* (temporada 2002-2003), *Ricard 3r* (temporada 2005-2006) y *Otel·lo* (temporada 2006-2007). Este período estuvo fuertemente marcado por el acento contemporáneo de la dirección artística de Àlex Rigola, que dirigió el Teatre Lliure de 2003 a 2011, finalizándola con otro Shakespeare: *Coriolà* (temporada 2011-2012).

Acerca de este período, también cabe destacar que, principalmente en sus primeros años, había una serie de sentimientos enfrentados, como la satisfacción por la inauguración del nuevo teatro, la preocupación por llenar la sala grande y por no perder su praxis teatral muy marcada por la sala histórica del Lliure, además de la angustia por preservar también la sala de Gràcia. En ese momento de renovación del Teatre Lliure, Shakespeare fue una presencia importante, no sólo en Catalunya, sino también en sus giras nacionales.

---

<sup>266</sup> Con nuevo reparto y en el nuevo teatro.

3.4.1. *Romeu i Julieta*



Cartel del espectáculo *Romeu i Julieta*, Teatre Lliure, temporada 2002-2003.

*Romeo and Juliet* (*The Most Excellent and Lamentable Tragedie of Romeo and Juliet*) es la segunda tragedia de Shakespeare, escrita poco después de *Titus Andronicus*<sup>267</sup>. Se cree que el dramaturgo aprovechó el cierre de los teatros públicos, debido a la peste que azotaba Londres –entre los años 1593-1594–, para concebir su primera tragedia lírica. Poco después de la reapertura de los teatros, en 1595, la obra recién escrita sería representada por su compañía, alcanzando notable éxito. La primera aparición impresa de *Romeo y Julieta* (*in-quart*), con el título *An Excellent Conceited Tragedy of Romeo and Juliet*, empezó a circular en 1597, con “grandes aplausos”<sup>268</sup>.

*Romeo and Juliet* es una tragedia lírica de cinco actos, escrita en prosa, verso rimado y verso blanco, de cerca de cuatro horas de representación. Está ambientada en el Renacimiento, en las ciudades italianas de Verona y Mantua. Cargada de sucesos e intensidad, la acción transcurre en apenas cuatro días, donde el descubrimiento del amor, del deseo y del erotismo lleva a los jóvenes Romeo Montesco y Julieta Capuleto, pertenecientes a dos familias unidas por un antiguo odio, a un mundo donde el decoro se desvanece, los conflictos se intensifican, y los acontecimientos se precipitan.

La obra pertenece cronológicamente a la primera etapa de la producción de Shakespeare, y se considera una “tragedia de aprendizaje”. Sin embargo, está muy lejos de las “obras problema” del autor, abriendo paso a sus grandes tragedias. Según la clasificación de Frye, es una “tragedia de pasión” –para otros críticos, “tragedia romántica”– donde los personajes aparecen divididos entre dos grupos sociales que se enfrentan violentamente, “llegando a destruir los sentimientos individuales de los protagonistas”<sup>269</sup>. En rigor, la rivalidad entre los Montesco y los Capuleto no destruye el amor de sus hijos –como sí ocurre en *Troilus and Cressida*–, sino a ellos mismos. Analizando su conjunto dramático, *Romeo and Juliet* es un eslabón coherente e ineludible en la evolución creativa de Shakespeare.

Por lo visto, el autor se encontraba bajo la influencia del teatro renacentista y de la tradición de la *novella* italiana cuando compuso *Romeo and Juliet*<sup>270</sup>. Con esta obra introduciría en el panorama teatral inglés innovaciones que causarían cierta extrañeza entre los isabelinos, como la presencia central del amor en una tragedia<sup>271</sup>. Pese a su carácter “experimental”, fue muy bien acogida por su público. No consta que los sucesos de la obra tengan asidero histórico. No obstante, Dante Alighieri ya mencionaba la tristeza de las familias de los jóvenes amantes en el “Purgatorio” (1307-1314) de la *Divina Comedia*<sup>272</sup>, lo que sugiere –al margen de la historicidad–, que la pugna entre los Montecchi y Cappelletti y el amor truncado de sus hijos era una leyenda conocida en la Italia del siglo XIV. En cuanto a sus fuentes, la primera narración sobre tema semejante remonta al siglo II: *Ephesiaca*, de

<sup>267</sup> Aunque algunos críticos la consideran su primera tragedia, como lo señalan Harold Bloom y H. Levin. Eso puede deberse a que vean en *Romeo y Julieta* un espíritu más propio de la tragedia *shakespeariana*. BLOOM, Op. cit., 2002, p.118. H. Levin citado en: RIBES TRAVER, Purificación. Introducción. p.7-62. SHAKESPEARE, William. *Romeo y Julieta*. Madrid: Cátedra, 1997. p.9.

<sup>268</sup> Esa edición pirata estuvo a cargo del tipógrafo John Danter. La obra fue publicada en edición completa sólo en 1623, en el *First Folio*.

<sup>269</sup> Cf.: FRYE, Op. cit., 1999.

<sup>270</sup> H.B. Charlton, citado en: RIBES TRAVER, Op. cit., 1997, p.10.

<sup>271</sup> M.C. Bradbrook citado en: Ibídem, p.10.

<sup>272</sup> Verso 106, Canto IV.

Xenophonte de Epheso<sup>273</sup>. En las *Metamorfosis* (año 8 d.C.) de Ovidio, se narra el mito de los amantes desafortunados Píramo y Tisbe<sup>274</sup> –citado por Mercucio en la obra de Shakespeare<sup>275</sup>. En la Europa setentrional circula la leyenda de *Tristán e Isolda*, surgida alrededor del siglo X en Irlanda. Ya en el Medioevo italiano, aparecen una sucesión de publicaciones que sirvieron de inspiración unas a otras y que se remontan al siglo XV: *Il Novellino* (1476, póstuma)<sup>276</sup>, de Masuccio Salernitano; *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti* (1524-1530)<sup>277</sup>, de Luigi da Porto; *Novelle* (1554-1560)<sup>278</sup>, de Matteo Bandello. Esta última, a partir de su traducción al inglés, parece haber sido la versión que sirvió de base al poema narrativo *The Tragical Historye of Romeus and Julieta* (1562)<sup>279</sup>, de Arthur Brook, la principal fuente de Shakespeare para la composición de su tragedia<sup>280</sup>.

Esta serie de obras conformó a lo largo de más de un siglo toda una tradición que construyó la historia que llegaría a manos de Shakespeare a finales del siglo XVI perfectamente tramada y ordenada<sup>281</sup>. Citando a Bernard Shaw, “Shakespeare era un magnífico narrador de historias siempre y cuando alguien las hubiera contado antes”<sup>282</sup>. Si por un lado la cultura isabelina consideraba que los argumentos y personajes eran un bien común, una vez más el contraste de Shakespeare se halla en la profundidad de sus personajes: cabe destacar el desarrollo de la Nodriza y la creación de Mercucio, anteriormente apenas esbozado, además de la lírica que logró infundir a la obra<sup>283</sup>.

<sup>273</sup> Hace referencia a una mujer (Anteia) que, separada del marido (Habrocomes), evita un segundo matrimonio tomando una poción para dormir.

<sup>274</sup> Prohibidos por las familias, dos amantes deciden huir y encontrarse fuera de la ciudad. Tisbe llega primero y, asustada por un león, se esconde en una cueva, perdiendo su manto. Cuando Píramo llega, encuentra el león y el manto sucios de sangre. Suponiendo la muerte de su amada, se mata; Tisbe lo encuentra y se precipita sobre su espada.

<sup>275</sup> SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, Acto II, escena IV.

<sup>276</sup> Mariotto y Giannozza di Siena son los protagonistas que se casan secretamente; Mariotto es exiliado en Alexandria y Giannozza toma una poción para no casarse con el prometido impuesto por los padres; Mariotto va al túmulo de su amada y es decapitado; Giannozza acaba muriendo en un convento.

<sup>277</sup> Es el primero en nombrar “Romeo” y “Giulietta” a los protagonistas. El autor da la historia como verdadera, envolviendo dos familias de Verona, cuyos hijos acaban por suicidarse.

<sup>278</sup> En esta versión, Julieta quiere huir con Romeo, pero éste rechaza la idea. En la escena del túmulo, Romeo y Julieta aún se encuentran, vivos. Ya están presentes una cómica Ama y el Conde de París. La versión de Bandello fue traducida al francés por Pierre Boaistuau, y publicada en *Histoires Tragiques* (1559), de François de Belleforest; ya la versión en prosa, *Histoire de Deux Amans*, apareció traducida al inglés en el volumen II de *Palace of Pleasure* (1567), de William Painter.

<sup>279</sup> En Brooke, la historia transcurre a lo largo de nueve meses. Pero, en Shakespeare, Julieta sólo se despierta después que Romeo ha tomado el veneno fatal. Respecto a sus fuentes, Brooke desarrolló el personaje de la nodriza.

<sup>280</sup> Por las mismas fechas de representación de la obra del dramaturgo inglés, Girolano della Corte publicó en Italia su *Historia di Verona* (1594-96). En su obra, la historia de los dos amantes ocurre en 1303, bajo el gobierno de Bartholomeo della Scala. En España, argumento algo similar ya figuraba en obras como *Calixto y Melibea* (*La celestina*, 1502) o *Los amantes de Teruel* (siglos XVI–XVII) o *Castelvines y Montesés* (1606-1612), de Lope de Vega. También se funda en la novela de Mateo Bandello, aunque en la obra de Lope los amantes terminan casándose y las familias quedan en paz.

<sup>281</sup> Como una corriente más profunda, que interviene más en el tema de *Romeo y Julieta* que en su historia, Harold Bloom menciona a Geoffrey Chaucer (1342–1400), cuando comenta la ausencia de “sincronía” entre los sucesos de la tragedia y los deseos de los jóvenes amantes: “Las ironías del tiempo gobiernan el amor en Chaucer, como lo harían en *Romeo y Julieta*”. Y unas líneas más adelante identifica el tratamiento de ambos autores a los dos conceptos que arrojan esta tragedia, es decir, el amor y la muerte: “El amor muere o los amantes mueren: tales son las posibilidades pragmáticas para los dos poetas”. BLOOM, Op. cit., 2002, p.118.

<sup>282</sup> George Bernard Shaw citado en: BRYSON, Bill. *Shakespeare*. Barcelona: RBA, 2009. p.94-95.

<sup>283</sup> PUJOL, Dídac. *Traduir Shakespeare*. Les reflexions dels traductors catalans. Lleida: Punctum & Trilcat, 2007. p.172.

*Romeo and Juliet* rápidamente empezaría a conquistar el mundo. En 1604, se estrenó una versión en Nördlingen, Alemania, siendo una de las primeras obras de Shakespeare en escenificarse fuera de Inglaterra<sup>284</sup>. Pese a la pérdida de interés sufrido en las décadas y siglos posteriores a la muerte del autor, nunca ha dejado de estar sobre los escenarios, llegando a ser probablemente la obra de Shakespeare más versionada<sup>285</sup> y representada hasta hoy. Tal hecho ha contribuido a la popularidad de una historia que forma parte de nuestro imaginario; como señala Bloom: "La permanente popularidad, de una intensidad ya mítica, de *Romeo y Julieta* está más que justificada, pues la obra es la más amplia y convincente celebración del amor romántico en la literatura occidental"<sup>286</sup>. Para el espectador contemporáneo la obra provoca sentimientos contrapuestos: por un lado está su naturaleza trágica, por otro, la exuberancia poética del lenguaje shakespeariano y, permeándolo todo, el carácter universal del tema central: el amor.

Del siglo XX destacan algunas escenificaciones célebres: la de John Gielgud (1935), en el New Theatre de Westminster, en Londres; la adaptación de Peter Brook (1947)<sup>287</sup>; la de Franco Zeffirelli (1960), en el teatro Old Vic; y la de la Royal Shakespeare Company (1986), ambientada en la Verona moderna. Además, las versiones cinematográficas de George Cukor (1936); la de Renato Castellani (1954); la de Franco Zeffirelli (1968); y la contemporánea *Romeo + Juliet* de Baz Luhrmann (1996). Aún hay un nuevo *Romeo & Juliet*, del director Carlo Carlei (2013), ambientada en Verona<sup>288</sup>.

Sin embargo, para una mejor comprensión de lo que hizo Shakespeare al recrear la tragedia –el *Romeo and Juliet* que pasaría a ser suyo–, es necesario examinar cómo el contexto de producción de la obra y las circunstancias del momento concreto –histórico, social y cultural de la Inglaterra isabelina, donde las luchas y guerras estaban en la atmósfera y los matrimonios de conveniencia como forma de ascenso social estaban a la orden del día– influenciaron la visión del dramaturgo de un episodio legendario.

Harding Graig por su parte, en "Motivation in Shakespeare's Chice of Materials"<sup>289</sup>, justifica la utilización que Shakespeare hace de sus fuentes en función de la filosofía renacentista del arte como algo capaz de recrear los diversos avatares de la vida del hombre con la fidelidad de un espejo, del cual puede derivarse una lección, un "exemplum"<sup>290</sup>.

<sup>284</sup> DAWSON, Anthony B. International Shakespeare. p.174-193. In: WELLS, Stanley; STANTON, Sarah. *The Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*. Cambridge: Cambridge University Press., 2002. p.176.

<sup>285</sup> Entre las versiones de *Romeo and Juliet*, se incluyen disciplinas como la música y la danza, la ópera o el circo.

<sup>286</sup> BLOOM, Op. cit., 2002, p.120.

<sup>287</sup> Para su versión, Peter Brook eliminó la reconciliación final entre los Capuleto y los Montesco, lo que nos recuerda las palabras de Bloom sobre la forma adecuada de llevar a escena *Romeo and Juliet*: "El telón final de toda escenificación adecuada de la obra debe bajar sobre estas ironías finales [las muertes y los desatinos que tienen lugar en el mausoleo de los Capuleto], y no como imágenes de reconciliación". *Ibidem*, p.137.

<sup>288</sup> Estrenado en Inglaterra y Estados Unidos en octubre de 2013 y aún sin fecha de estreno en España.

<sup>289</sup> GRAIG, Harding. Motivation in Shakespeare's Chice of Materials. p.26–34. In: *Shakespeare's Survey*. Vol.4. 1951-68.

<sup>290</sup> ONEGA JAEN, Susana. *Romeo and Juliet* y "the problem comedies". p.29–38. En: *Cuadernos de Investigación Filológica*, Nº 7, Universidad de La Rioja: 1981. p.29. Disponible en: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=68920>>. Consultado en: diciembre 2013.



## La tragedia de *Romeo and Juliet*

En la definición de Hegel, la tragedia se basa en un conflicto en el que los dos lados de la oposición tienen razón en sí, pero sólo pueden realizar el verdadero contenido de su finalidad negando e hiriendo la otra potencia, que también tiene los mismos derechos<sup>291</sup>. Para la comprensión del horizonte existencial del héroe trágico es esencial la finitud del orden o del sentido, integrada por factores tales como el cosmos, los dioses, la justicia, el bien común u otros valores morales, el amor, e incluso el sentido último de la realidad. Estos presupuestos dan origen al conflicto y desencadenan la acción trágica, al establecer la polaridad entre el hombre y el mundo en el que se inserta. Su fuerza motriz se convierte en una cuestión de comportamiento, más que en una condición o error metafísico<sup>292</sup>. El conflicto suele resolverse con el restablecimiento del orden vigente, con una serie de transformaciones decisivas de la sociedad, o la creación de una sociedad nueva, más justa. La resolución implica en la caída y destrucción de los sujetos, cerrando el círculo perfecto que constituye la obra: con el derrocamiento de la individualidad y la victoria del sujeto social, del bien-común, del orden y de la paz<sup>293</sup>. Así, la tragedia muestra que la medida del hombre no está en su individualidad o particularidad, sino en algo que lo trasciende<sup>294</sup>.

No obstante, en Shakespeare entendemos lo trágico de acuerdo con el concepto de Raymond Williams, donde los personajes se ven sometidos no al destino, como en la tragedia clásica, sino a determinaciones sociales de las que no logran desasirse<sup>295</sup>. La tragedia shakespeariana tiene características propias, determinadas por su contexto específico: a partir de la revolución humanista y del agotamiento del modelo cosmológico medieval, surge una peculiar e inédita relación entre el Hombre y el Universo. La desestabilización de convicciones de la época –nociones como armonía y jerarquía– y la renovación del orden cosmológico desvelan la necesidad de reformulación en función de las nuevas estructuras sociopolíticas. También ponen al descubierto un mundo paradójico, donde la omnipresente perfección del orden divino entra en conflicto con la acción del hombre imperfecto y pecador. Así, a la subjetividad espiritual, Shakespeare contrapone una nueva objetividad, y lo expresa por medio de la visión trágica<sup>296</sup>. La clave para la asimilación de su dimensión trágica es el humanismo, el hombre como la medida de todas las cosas: un espíritu formador de aspiración, dignidad y compasión<sup>297</sup>, en un contexto que posibilita el surgimiento de las nociones de orden institucional y de responsabilidad social. En esta psicologización de lo trágico, el dramaturgo

<sup>291</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel citado en: PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ed. Paidós, 1998. p.417.

<sup>292</sup> Kierkegaard y Nietzsche se esforzaron por distinguir la naturaleza del sentimiento trágico. Cf.: KIERKEGAARD, Sören. *Estudios estéticos II*, de tragedia y otros ensayos. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969. NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia – ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. WILLIAMS, Raymond. *Tragedia moderna*. São Paulo: Cosas & Naify, 2002. p.47.

<sup>293</sup> WILLIAMS, Op. cit., 2002, p.56. ONEGA JAEN, Op. cit., 1981, p.36.

<sup>294</sup> BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p.76 et seq.

<sup>295</sup> Cf.: WILLIAMS, Op. cit., 2002. “Si tantos intentos académicos por dar una explicación racional a la tragedia son tan parciales, comenzando por el mejor de todos, que es la *Poética* de Aristóteles, es porque dentro de la misma naturaleza de la tragedia hay siempre algo más grande que sobrepasa nuestras posibilidades racionales, algo más grande que todas las explicaciones juntas que podamos dar”. OLIVA, Op. cit., 2001, p.130.

<sup>296</sup> HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p.423–425.

<sup>297</sup> WILLIAMS, Op. cit., 2002, p.51-52.

“transforma el conflicto moral en subjetividad dilacerada entre dos pasiones o aspiraciones contradictorias”<sup>298</sup>, o que chocan entre sí –como será el caso de *Romeo and Juliet*.

Sin embargo, Romeo y Julieta viven la imposibilidad de su amor; su horizonte existencial se polariza entre la pasión y el comportamiento impuesto por sus familias. Así, la *hamartia* –el fallo trágico– es un error de juicio intelectual, y no moral, que se mantiene durante toda la tragedia como objetividad, afectando la relación entre el cosmos y los hombres, y entre éstos y la vida social<sup>299</sup>. El “error” en la pasión de los jóvenes no pertenece a ellos, sino a la rivalidad –nunca explicada– entre sus familias<sup>300</sup>. Ellos sólo desafían el tiempo y las circunstancias de su horizonte existencial. Para la mentalidad del tiempo de Shakespeare, la tragedia era el resultado de un conflicto entre racionalidad e impulso: Romeo y Julieta honran el amor de forma ideal, pero son estúpidos al despreciar la voluntad de sus familias<sup>301</sup>. El tema de fondo se revela como el choque entre el idealismo y el mundo real.

Al casarse secretamente, Romeo y Julieta creen que podrían lograr la reconciliación de sus respectivas familias, la supresión del estado de injusticia establecido hace tiempo, anterior y exterior a ellos mismos. Pero se trata de una tragedia, y a pesar de las buenas intenciones, el camino de la rebelión conducirá a los amantes a un final trágico. La medida del hombre, su individualidad, es aplastada por la sociedad y sus instituciones; ni siquiera la versión más pura de esa individualidad, el amor de los jóvenes, sobrevive al odio, si éste se asienta en lo social-institucional. Al sacrificio de los jóvenes inocentes y transgresores sucede una nueva –y trágica– distribución de fuerzas.

Es relevante observar que, a diferencia de otras obras de Shakespeare como *Hamlet*, *Macbeth* u *Othello*, *Romeo and Juliet* es una tragedia sin villanos, sin un agente desencadenante deliberado. Es cierto que Mercutio es el agente trágico (todo empieza con su muerte), pero cumple su función inconscientemente (desconoce la relación entre Romeo y Julieta), y se encuentra lejos del rol de manipulador o instigador. Esa “inocencia trágica” ha provocado una respuesta adversa por parte de la “crítica moralizadora”. Una perspectiva más ajustada a *Romeo and Juliet* y menos dependiente de la prescripción, vería en esta tragedia una obra que trasciende lo moralizante. Tal como expresa H. Levin: “*Romeo and Juliet*, the most elaborate product of his so-called lyrical period, was his first successful experiment in tragedy”<sup>302</sup>. Quizá Shakespeare quiso crear, a modo experimental, una tragedia sin “causa necesaria”, en la que el sufrimiento no estuviera ligado a la culpa. Como se sugiere en la última escena del último acto, un poder mayor, inevitable, ha destruido las mejores

---

<sup>298</sup> PAVIS, Op. cit., 1998, p.418.

<sup>299</sup> BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p.75.

<sup>300</sup> Se sabe solamente que esta rivalidad es anterior al nacimiento de los protagonistas y ya dura generaciones. Se supone que su origen está en la lucha entre güelfos y gibelinos.

<sup>301</sup> HONAN, Park. *Shakespeare – uma vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.266. Siguiendo la tradición estoica, muchos isabelinos consideraban la pasión perniciosa. Preponderaba, todavía, la tradición aristotélica–cristiana, según la cual la mayoría de las pasiones se considera nociva cuando no es gobernadas por la razón. El hombre virtuoso, por ejemplo, es aquél que presenta un comportamiento moderado, distante de los extremos y excesos. Análogamente, el coraje, en cuanto virtud, dista igualmente del impulso irracional y de la cobardía. ROSENFELD, Anatol. Shakespeare e o pensamento renascentista. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p.142.

<sup>302</sup> H. LEVIN citado en: RIBES TRAVER, Introducción. En: SHAKESPEARE, Op. cit., 1997, p.9.

intenciones. O quizá ésta sea la respuesta: en este mundo, lo sobrenatural y la responsabilidad humana se disputan el lugar, y ambos lo hacen legítimamente.

Los amantes construyen su destino al mismo tiempo que otras fuerzas actúan de tal forma que la tragedia consigue unir los conceptos –aparentemente inconciliables– de libertad y fatalidad. En esa tragedia sin culpables, ¿cuáles serían los hilos conductores trágicos? ¿Cuál es la causa última de la tragedia? De hecho, interactúan tres fuerzas: se puede interpretar que la tragedia se produce por un motivo de orden social (la enemistad entre las familias), por la fortuna, el azar o accidente del destino<sup>303</sup> (la carta que no llega a Romeo<sup>304</sup>, la fracción de tiempo que impide el encuentro con vida de los jóvenes en el mausoleo), y/o por la acción individual de los personajes (sobre todo de Romeo, al no contener su ira y matar a Teobaldo<sup>305</sup>). Como en un accidente causado por una suma de errores, también aquí uno sólo de los elementos, sin los demás, no habría conducido la obra a su final trágico<sup>306</sup>. Esos componentes convierten lo que podría haber sido una comedia con un final feliz en lo que realmente es<sup>307</sup>: una tragedia lírica que ha cruzado los siglos y perdura en nuestras vidas.

Pese a ello, aunque retratando una sociedad moralmente deficiente, donde todos los personajes, desde el príncipe hasta el fraile y el boticario son responsables de las muertes de los jóvenes, Shakespeare no determina qué personajes deben ser castigado y por qué razón. Como señala Bloom, “se abstiene de atribuir alguna culpa, ya sea a la generación anterior sumida en odios de sangre, o a los amantes, o al destino, el tiempo, la suerte y los contrarios cosmológicos”<sup>308</sup>. Así, parece sugerir que en la vida, como en esta obra, hay una compleja interacción entre situaciones contradictorias, opuestas y yuxtapuestas y que todo puede estar dentro de una doble moral.

En lo relativo al estilo, la tragedia tampoco sigue estrictamente las características convencionales –y ahí también reside uno de los secretos de su éxito. Llama la atención la mezcla de géneros de la obra, al tener elementos de épica, comedia y drama romántico, todo coexistiendo dentro de una estructura

---

<sup>303</sup> Gran parte de lo trágico está en los desencuentros que impiden que los amantes consigan restaurar la paz entre las familias. Desde esta perspectiva, los protagonistas pueden ser vistos como “marionetas”, “títeres” en las manos de la Fortuna, la estrella que les reserva una muerte inevitable.

<sup>304</sup> Para el público isabelino, el retraso de la carta del fraile a causa de la peste es un momento plausible de la pieza, pues justo antes Londres había sufrido una epidemia. BOQUET, Guy. *Teatro e sociedade: Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1989. p.14.

<sup>305</sup> Si toda tragedia cuestiona la medida del hombre, la *hybris* es el plato de la balanza que desequilibra la justicia. Aunque Romeo posee libre albedrío, desde el inicio de la pieza, el *pathos*, su ardor es reprobado por el fraile, su *hybris* –impulso irracional– lo lleva a la venganza y a la violencia, que desencadena su destino trágico.

<sup>306</sup> No obstante, hay algo extraño en esta tragedia que merece la pena observar. Suponemos que Capuleto no aceptaría a Romeo como pretendiente de su hija, pero la única vez que Capuleto se refiere a Romeo, lo hace para alabarlo y evitar que Teobaldo lo desafíe. Por otro lado, el único momento en que Montesco se refiere a Julieta, dice que le hará a la joven una estatua de oro. Las familias se odian, sí, pero con respecto a los más jóvenes, los mayores se muestran mucho más sensatos de lo que cabría esperar en una historia de enfrentamientos. Por lo demás, es curioso que ante la muerte de la hija, Capuleto prefiera la conciliación antes que la venganza. La terrible restricción impuesta al amor por las dos familias es, en sentido estricto, una suposición de Romeo y de Julieta, compartida, sin duda, por el espectador de la obra. Los críticos señalan que la obra tampoco es una tragedia pura, puesto que por muy poco no se convierte en comedia, con una feliz boda que uniera las familias.

<sup>307</sup> En un drama sobre el conflicto de percepciones, en el cual la verdad no es absoluta, sino polarizada, la historia de amor de los protagonistas podría prosperar, si no fuera por el hecho de que los amantes son negligentes con realidades apremiantes.

<sup>308</sup> BLOOM, Op. cit., 2002, p.124.



ágil, que va en un *crescendo* de tensión desde el principio hasta llegar agotados al final, con un “nudo en la garganta”. El uso de una elaboradísima retórica, al lado del lenguaje obsceno y del tono profético-oracular, característico de la tragedia, confieren a *Romeo and Juliet* una plasticidad estilística que dificulta encerrarla en conceptos tradicionales. Al poner en relación la estructura trágica de la obra original –su *modus operandi*– y estrategias de la comedia<sup>309</sup> y de la obra popular, en una aparente contradicción, surgía una nueva consciencia estética e ideológica, revelando a Shakespeare como un dramaturgo popular, y su temática, universal y siempre actual.

Aunque muy conocida, releemos brevemente aquí los sucesos y motivaciones de la obra, puesto que muchas de las versiones de *Romeo y Julieta* suprimen algunas escenas importantes. La obra inicia “*in media res*”, con un “*Chorus*” que expone la situación que ya lleva tiempo ocurriendo: la rivalidad entre las nobles familias veronesas de los Montesco y los Capuleto.

*Chorus*- Two households, both alike in dignity,  
In fair Verona, where we lay our scene,  
From ancient grudge break to new mutiny,  
Where civil blood makes civil hands unclean<sup>310</sup>.

A raíz de una riña entre sirvientes de ambas familias en una plaza de Verona, el príncipe Escalus – autoridad político-institucional –una fuerza racional inútil frente a la irracionalidad del *pathos* y de la *hybris*–, lanza la advertencia: que cesen los conflictos o bien se castigará con la muerte al responsable de nuevos altercados<sup>311</sup>. Entre tanto, Benvolio y Mercutio, primo y amigo de Romeo, respectivamente, lo convencen a ir a una fiesta de máscaras en la casa de los Capuleto, para que olvide la desdicha de un amor frustrado. Teobaldo, sobrino de los Capuleto, reconoce a Romeo y se dispone a desafiarlo; pero su tío se lo prohíbe. En el baile, Romeo y Julieta se enamoran a primera vista<sup>312</sup>, sin saber que pertenecen a familias rivales. Hasta entonces la casa de los Capuleto había sido el lugar que acogía las normas familiares. La fiesta es una extensión de esas normas, una celebración de la vida burguesa. Sin embargo, la presencia de Romeo –el Montesco infiltrado–, introduce un elemento perturbador, un “caballo de Troya” en cuyo interior se aloja el *dáimôn*<sup>313</sup> del *Eros*. De espacio normativo y pacífico, la casa de los Capuleto pasa a ser escenario de un conflicto secreto.

En el segundo acto, el tiempo es comprimido por la velocidad de la acción dramática: empieza con el enamoramiento de los jóvenes y terminará con la boda. Romeo entra en el jardín de la familia y los jóvenes intercambian promesas de amor y deciden casarse. Debido a las barreras familiares, para ello,

<sup>309</sup> Cf.: ONEGA JAEN, Op. cit., 1981, p.37.

<sup>310</sup> Chorus, Prologue. *Romeo and Juliet*. In: SHAKESPEARE, Op. cit., 2007.

<sup>311</sup> Se evidencia el conflicto entre el derecho de la *città* veronesa y el derecho familiar de la tradición de sangre. Esa idea del derecho de sangre, presente en las leyendas e historias medievales, y que relaciona conceptos como familia, deber, honor y destino, sigue vigente para el público contemporáneo, así como lo era para el isabelino. En realidad, los Capuleto y los Montesco funcionan más como clanes que como institución de familia. El Príncipe de Verona se erige contra ese carácter de clan, agresivo y atávico, ante el cual Romeo y Julieta se rebelan enarbolando el amor y el sacramento del matrimonio y que, por lo demás, apuntala a la institución de la familia.

<sup>312</sup> Como Rosalinda y Orlando en *As you like it*.

<sup>313</sup> Podría traducirse como “demonio”. Sin embargo, hemos preferido la expresión griega para indicar su carácter perturbador, sin por ello aducir rasgos demoníacos en el sentido judeocristiano.

buscan el apoyo de la nodriza y los oficios de Fray Lorenzo, que pretende así poder restaurar la paz. En su celda, el matrimonio se celebra en secreto. El amor se desborda, condenando a los amantes.

En la plaza de Verona, Teobaldo se encuentra con Benvolio y Mercutio, a quienes insulta. Llega Romeo. Teobaldo lo ofende, pero Romeo responde pacificadamente, puesto que ahora son primos. Mercutio no se contiene y se baten. Romeo interviene e involuntariamente facilita que Teobaldo hiera mortalmente a Mercutio<sup>314</sup>. Éste, que no pertenece a ninguno de los clanes enfrentados, lanza una maldición sobre ambas las familias. Ante su muerte, Romeo reacciona con ira y en venganza mata a Teobaldo<sup>315</sup>. Los Capuleto piden la cabeza de Romeo; el Príncipe decreta su destierro. En contraste con la casa familiar –todavía al margen de emociones violentas–, el espacio público de la ciudad –donde valen las normas de la *polis*– es escenario de tensión, agresión y muerte. Dada la influencia de las familias, su odio, que debería restringirse al círculo de lo privado, se desborda hasta inundar el espacio público. Fray Lorenzo convence a Romeo de que se marche. El amor de Romeo y Julieta es puro e inocente, pero también intenso y sexual: por la noche, Romeo visita a Julieta en su habitación, donde tienen la que es su primera y única noche como esposos. Romeo escapa a Mantua al amanecer. Entra la madre y le comunica su matrimonio concertado con Paris. La joven se resiste a la boda y su padre amenaza con renegar de ella. El dormitorio de Julieta –quizá la máxima expresión espacial de la intimidad personal–, donde la joven siempre había mostrado obediencia, es ahora escenario de rebeldía y lucha de la voluntad individual contra la voluntad familiar, asentada en la conveniencia.

Tras la negativa de la Nodriza de ayudarla e, incluso, de consolarla, Julieta acude a Fray Lorenzo, quien le propone aceptar la unión con Paris, tomando una pócima que simulará su muerte, liberándola del matrimonio. Según el plan, en cuarenta y dos horas “volverá” a la vida, y para entonces el fraile estará con Romeo en el mausoleo. A la mañana siguiente, día del enlace con Paris, Julieta amanece “muerta”. En vez de boda, se celebra su funeral.

Mientras tanto, el mensajero de Fray Lorenzo sufre un retraso, permitiendo que el criado Baltasar llegue primero a Mantua y le comunique a Romeo la muerte de Julieta. Romeo planifica su suicidio: compra un veneno y, violando su destierro, regresa a Verona para morir junto a su esposa. Pero, en el interior del mausoleo, coincide con Paris. Se baten y Paris muere. Romeo toma el veneno y muere al lado de Julieta. Tras un instante, Julieta se despierta y encuentra a Fray Lorenzo. Al ver sin vida a su amado esposo, se niega a marcharse con el fraile, se clava el puñal de Romeo y muere. Al fin, llegan las familias, el Príncipe, y el fraile, que ha vuelto. Con la aclaración de los hechos, Capuleto y Montesco reconocen las consecuencias de su intransigencia y se reconcilian.

En la obra hay dos tipos de espacios que se enfrentan entre sí: los “exteriores”, abiertos (sobre todo, plazas y calles de Verona, aunque haya referencia y una escena en Mantua) y los interiores, cerrados.

<sup>314</sup> Esta violencia callejera “gratuita” puede haberse inspirado en el asesinato de Marlowe, en 1593, justo antes de que Shakespeare escribiera su *Romeo and Juliet*.

<sup>315</sup> Esta escena central –antes de ella hay once escenas, y tras ella, otras once– es, para la trama, la más importante de la obra, pues determina su rumbo, precipitando los sucesos.

Gran parte de la tragedia se desarrolla en los espacios de la casa de los Capuleto, como el salón, el jardín/balcón y la habitación de Julieta; además, están la celda de Fray Lorenzo y la cripta de los Capuleto. Cabe destacar la importancia que desempeña el espacio en la definición del personaje Julieta: su aislamiento y soledad, impuestos por su entorno social-familiar, son evidenciados por el hecho de que en toda la obra nunca experimenta un espacio “exterior”, abierto, de ámbito público, social (plaza, calles), sino que siempre está confinada en espacios interiores, cerrados, del ámbito privado (casa, alcoba, celda del fraile y mausoleo). Asimismo, Shakespeare ubica a los personajes en espacios que no son neutrales, sino que conllevan una semántica intrínseca, con una carga simbólica fundamental para la obra: plazas y calles: polis, espacio social; salón de los Capuleto: conveniencias de la burguesía; habitación de Julieta: espacio íntimo; celda de Fray Lorenzo: espacio religioso, sagrado; cripta: muerte.

### **Romeo-Muerte y Julieta-Amor**

Desde el principio hasta el fin de la obra hay una serie de oposiciones que articulan la tensión dramática de la tragedia: Capuleto/Montesco, amor/odio, vida/muerte, impulsividad/conveniencia, veneno falso/veneno verdadero, boda/funeral, lecho de novios/lecho de muerte, poder político (príncipe)/poder religioso (fraile), día/noche, entre otros. Durante toda la tragedia persiste la ambigüedad y la indeterminación, además de un ritmo intenso y vertiginoso: lo que nos mantiene “pegados a la butaca”. Además, como en un guión de cine, tres tramas distintas –el enamoramiento de los jóvenes, la pelea callejera y el casamiento concertado por Capuleto– avanzan por separado para rápidamente cruzarse y determinar el destino de los protagonistas.

A pesar de que estamos ante la tragedia de dos personajes protagonistas, Romeo y Julieta –y que cuenta con otras figuras de destacada relevancia como Mercutio y la Nodriz–, no es exagerado afirmar que el personaje más intenso y profundo de la obra es Julieta<sup>316</sup>. Es más: Julieta es uno de los personajes femeninos más fuertes de la extensa obra shakespeariana. Es significativo que esta fuerza recaiga en una joven a punto de cumplir catorce años. Quizá Shakespeare quiso sugerir una relación sutil entre la inocencia y el valor –en su doble sentido de valía y valentía. El ingenio y la chispa de la joven brillan durante toda la obra, independiente de las circunstancias. Utiliza el lenguaje como si fuera un látigo. Desde que conoce el amor, muestra solidez y convicción ante sus sentimientos. Julieta es más proactiva que Romeo: es más seductora y, a la vez, más práctica. Julieta saca a Romeo –un joven burgués y enamoradizo– de su frivolidad<sup>317</sup>. Pero la fuerza de su personaje no acaba aquí, se rebela y enfrenta la autoridad paterna y subvierte el orden familiar<sup>318</sup>.

---

<sup>316</sup> Además, para Julieta, todo es muy intenso y rápido: los dos amantes se conocen y se enamoran a primera vista (o con el primer beso), se ven en el balcón y, un día después, se casan y tienen la noche de bodas, sin importar las circunstancias, justo antes de tener que separarse. Poco después, Julieta finge estar muerta y todo concluye con el suicidio por separado de los dos amantes.

<sup>317</sup> Pese a que Romeo también se encuentre enzarzado en ese amor, la dinámica de la lucha la lleva Julieta. Se destaca aun que la presencia de los Montesco a lo largo de la obra es escasa, si se la compara con la de los Capuleto. Da la impresión de que Shakespeare quiso enfatizar que el peso de la rebelión contra la irracionalidad

Mientras los actos irracionales de Romeo precipitan el rumbo de los acontecimientos, Julieta revela su determinación y valentía. Elige por ella misma a su marido contra todos, a sabiendas de que Romeo es “enemigo” de sus padres. Al tomar la poción –unida a los riesgos que conlleva–, Julieta ejerce un papel activo en su decisión amorosa: rechaza convenciones cortesanías y matrimonios arreglados, y sabe encontrar el mejor camino entre los errores a que la dominación masculina la obliga<sup>319</sup>. Julieta refuta lo absurdo de un mundo en el cual se vive en función del odio. Finalmente, se da muerte por apuñalamiento –mucho más violenta y viril, incluso impropia de una dama– que la de Romeo, quien sucumbe al envenenamiento.

Julieta parece estar afectiva e intelectualmente fuera del mundo de los Capuleto y de los Montesco. Sin embargo, es, por nacimiento y condición social, una de ellos. Lo que la ubica en la difícil posición de estar en contra de su propio mundo. ¿Puede una sensibilidad como la de Julieta soportar un mundo así, restrictivo e íntimamente rudimentario? La primera “muerte” de Julieta, en una acción pseudo-suicida de gran fuerza simbólica, es un intento de morir al mundo de los Capuleto y los Montesco. Sin embargo, cabe tener presente que ella no se opone a la institución de la familia, sino a las restricciones irracionales de su familia: Julieta sólo consume su unión siendo la esposa legítima de Romeo.

Romeo y Julieta lo hacen todo por encontrar una plataforma de felicidad en medio del odio de su gente, pero solamente la muerte los unirá para siempre. La muerte trágica de los héroes –en el sentido común de lo trágico, inesperada, innecesaria y prematura<sup>320</sup>– trae la reconciliación entre los polos, la suspensión del conflicto. Al suicidarse, ni Romeo ni Julieta buscan a la muerte como un fin; su único objetivo es el amor, aunque para ello *usan a la muerte*. Así, la muerte y el amor que comparten los enamorados se relacionan de forma paradójica: por un lado, la muerte es el mayor obstáculo posible a la plenitud del amor, pero, al mismo tiempo, constituye la única forma en la que pueden perpetuarlo<sup>321</sup>. Precisamente ésta será su victoria: el fin del odio, aunque lo logren al precio de su muerte. Shakespeare nos habla de la muerte de los amantes, no de la muerte del amor. En el mundo terrenal, la muerte gana la batalla final; pero en el “más allá”, la gana el amor. Romeo y Julieta mueren; pero el ideal que representan sobrevive. La vida se reconcilia en la muerte. Merece la

---

familiar recae más en Julieta que en Romeo, y que este último es el *compañero* –sin duda valiente–, de la auténtica heroína de la tragedia.

<sup>318</sup> El teatro renacentista en general puede ser considerado un teatro patriarcal, ya que reflejaba las costumbres de la época, incluida la obediencia de la mujer al padre o marido, o incluso la ausencia de actrices sobre la escena –con un subtexto de machismo y sexismos. Sin embargo, cabe subrayar que Shakespeare crea papeles femeninos destacables, que a menudo suplantán los masculinos en inteligencia, valentía, valor y fuerza dramática, –quizás “inspirado” de alguna manera en la figura de la propia reina Elizabeth I–, como es el caso de Lady Macbeth (*Macbeth*), Rosalinda (*As you like it*), Crésida (*Troilus and Cressida*), Desdémona (*Otelo*) y, sobre todo, Julieta (*Romeo and Julieta*).

<sup>319</sup> MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1989. p.92.

<sup>320</sup> MOST citado en: ROSENFELD, Denis L. (org). *Filosofía e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p.22.

<sup>321</sup> GONZÁLEZ PADILLA, María Enriqueta. Prefacio, traducción y notas. En: SHAKESPEARE, William. *La tragedia de Romeo y Julieta*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. (Proyecto Shakespeare, Posgrado en Literatura Comparada, Facultad de Filosofía y Letras). Disponible en: <<http://cazadeshakespeare.unam.mx/doctos/parte1.pdf>>. Consultado en: diciembre 2013.

pena haber vivido y sufrido, pues el amor triunfa para siempre en medio del odio<sup>322</sup>. Es la *catarsis* moderna y shakespeariana. Después de *Romeo and Juliet*, el amor ya no puede ser el mismo.

### ***Romeu i Julieta* del Teatre Lliure**

*Romeu i Julieta* parla d'amor, però també parla d'odi i de mort i, encara que aquestes paraules no les usem tant, malauradament ens sonen molt i en coneixem molt bé el significat. Els dos amants ho tenen tot en contra: les famílies, l'Estat, els astres, el temps, la sort. En quatre dies recorreran tota una vida d'amor entre odi, rancor i venjança i, a la fi, s'oferiran en una immolació sublim per purificar i desterrar l'odi del cor dels Capulet i els Montagut. Una pau irònica, absurda, buida i trista. Com totes les que vénen després d'una guerra que no s'hauria d'haver començat mai. N'hi ha cap de justificable?<sup>323</sup>

*La molt excel·lent i lamentable tragedia de Romeu i Julieta* fue programada en la misma temporada 2002-2003 –aún con Montanyès en la dirección artística del Teatre Lliure–, y estrenada poco después de *Juli Cèsar*, el 19 de marzo de 2003. Con la proximidad del cierre de la sala de Gràcia por reformas de acondicionamiento<sup>324</sup>, fue el primer Shakespeare especialmente montado para representarse en el nuevo Teatre Fabià Puigserver: los amantes vuelven al balcón, entre las columnas y arcadas de Puigserver. Con la dirección de Josep Maria Mestres<sup>325</sup> y el espacio escénico de Pep Duran, el equipo de producción contó también con: Xavier Clot (iluminación), Nina Pawlowsky (vestuario), Lluís Vidal (música original y piano), Montse Colomer (coreografía), Ricard Pous (esgrima) y Gemma Planchadell (caracterización). Los intérpretes fueron: Marta Marco, Quim Gutiérrez, Ricard Borràs, Jaume Comas, Ferran Carvajal, Pere Eugeni Font, Oriol Guinat, Pepa López, Teresa Lozano, Julio Manrique, Guillem Motos, Pep Anton Muñoz, Xavi Ricart, Marc Rodríguez, Eugeni Roig, Manel Sans, Oriol Tarrason, y el caballo Celta<sup>326</sup>.

El espectáculo de cerca de tres horas de duración, con un intervalo en medio del tercer acto<sup>327</sup>, se presentó en 2003<sup>328</sup>. Al contrario de lo ocurrido con otras obras de Shakespeare, puestas en escena en Catalunya por primera vez por el Teatre Lliure, *Romeu i Julieta* ya contaba con varios montajes anteriores<sup>329</sup>. Aunque existían otras cuatro versiones catalanas de la obra, el Teatre Lliure utilizó en su montaje la encargada al traductor y poeta Miquel Descot<sup>330</sup>.

<sup>322</sup> De este modo, Shakespeare da pruebas de una sana creencia en los valores humanos, que lo aleja del teatro de la restauración, de la ficción moderna o aun de sus obras posteriores, en general más pesimistas.

<sup>323</sup> MESTRES, Josep Maria. Citado en: TEATRE LLIURE, *Romeu i Julieta*. Programa de mà. De: William Shakespeare. Dir.: Josep Maria Mestres. Barcelona: Teatre Lliure, Temporada 2002-2003. [presentació del director de la peça; text modificat].

<sup>324</sup> La sala de Gràcia cerró para reformas en noviembre de 2003.

<sup>325</sup> Su primera dirección de una obra del dramaturgo inglés, aunque nueve años antes, había intervenido como actor en *Las alegres comadres de Windsor*, dirigido por Carme Portacelli.

<sup>326</sup> El caballo Celta que monta Escalus, príncipe de Verona, cuando surge desde el fondo del escenario, le confiere la altivez de un general de batalla, aunque no se acerca a la boca de escena.

<sup>327</sup> La primera parte del espectáculo termina después de la visita de Romeu a Fray Lorenzo; tras el intervalo, se reanuda con la escena de la noche de amor de los jóvenes.

<sup>328</sup> Del 19 de marzo al 27 de abril de 2003.

<sup>329</sup> *Romeo y Julieta* ya había sido montado en los Países Catalanes anteriormente en: 1898, 1907, 1920, 1953, 1963, 1977, 1983, 1986, 1996, 1998, 2000. Cf.: Anexo: C. Produccions. En: BUFFERY, Op. cit., 2010, p.314-336.

<sup>330</sup> Prueba de la importancia dada por el Teatre Lliure a esta traducción es que se incluye un texto de Miquel Descot en el programa de mano de la obra. Descot subraya cuál es su posición: "a l'hora de fer de pont entre les paraules originals i aquelles que el públic rebrà al pati de butaques és la de servir el text amb tota lleialtat.

Es posible que Shakespeare haya escrito *Romeo y Julieta* hacia 1595 aprovechándose de la fama que ya tenía la historia, en un momento en el que necesitaba volver a “levantar” su teatro, después de varios meses de cierre obligado. Por otro lado, también el Teatre Lliure montó la obra más popular de Shakespeare –un éxito garantizado: “Un Shakespeare sempre té un públic incondicional que de tant en tant el vol tornar a escoltar”<sup>331</sup>– en un período en que buscaba una obra con la que llenar la gran sala de su recién estrenado teatro de Montjuïc. Como declara Àlex Rigola<sup>332</sup>, los desafíos del Lliure no se reducían a superar las pérdidas de Puigserver y Montanyès, y a encontrar el “tono” adecuado de los nuevos espectáculos en Montjuïc, sino también a completar el aforo de la nueva sala, mucho mayor que la anterior a la que estaban acostumbrados. Probablemente éste haya sido el motivo principal para escoger *Romeo y Julieta*; sin embargo, también se puede leer en esa elección una declaración de amor del Teatre Lliure al teatro, un amor que triunfa ante la muerte<sup>333</sup>.

Está claro que el motivo principal que provoca el interés del espectador teatral común es no conocer la historia que se cuenta, y sobre todo, desconocer su final. En el caso de *Romeo and Juliet*, una de las obras más populares de la historia del teatro y de la literatura –cuyo final trágico no ha sido alterado nunca–, lo que se espera de cada nueva puesta en escena es que sea visualmente atractiva y que le reserve al público alguna “sorpresa” estética o ideológica.

Após mais de quatro séculos e diversas versões cênicas e cinematográficas, o público contemporâneo já conhece o argumento de *Romeu e Julieta* e seus personagens, mas

---

Una lleialtat que implica una admiració i respecte reverent, sens dubte, però que alhora exigeix llibertat, risc i gosadia”. DESCLOT, Miquel. Un cinquè Romeu i Julieta. En: TEATRE LLIURE, Op. cit., març 2003, s/p. Para Pujol, después de sesenta años de Josep M. Sagarra, hacía falta una versión nueva para los días actuales. Sin embargo, como revela Andreu Sotorra, de la Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, acerca de la utilización de la traducción de Miquel DescLOT, dicha versión contemporánea y muy fiel al texto original causó dificultades en la interpretación de los jóvenes actores y actrices, poco acostumbrados a un texto de tal riqueza lingüística y literaria. A través de las palabras de Sotorra, se recupera aquí conceptos buscados por el Noucentisme català, como visto anteriormente: “És massa evident que el teatre català que es basi en el text necessita urgentment un manteniment i un greixatge de la llengua que ja no és la que era. Ni al carrer, ni en col·loquis, ni en converses d'amics. La recuperació de la fonètica és essencial. La música d'una llengua n'és el nervi. El teatre n'ha estat sempre la salvaguarda. És una responsabilitat que qui treballa amb la paraula no pot defugir”. PUJOL, Dídac. *Traduir Shakespeare*. Les reflexions dels traductors catalans. Lleida: Punctum & Trilcat, 2007. p.180. SOTORRA, Andreu. Romeu i Julieta, Teatre Lliure, 2003. En: *Clip de Teatre*. Disponible en: <<http://www.andreusotorra.com/teatre/clipdeteatre/lliurefpuigserver1.html>>. Consultado en: diciembre 2013.

<sup>331</sup> Un público al que explicar “una vegada més les contradiccions entre l'amor ingenu, honest i sincer i l'amor comprat a pes”. Ibídem.

<sup>332</sup> MANUAL I TELEVISIÓ DE CATALUNYA. *La història d'un Teatre Lliure*. Estrenat el 26 octubre 2013. Documental televisivo. 56'37" duració. Disponible en: <<http://www.tv3.cat/videos/4730132/La-historia-dun-teatre-lliure>>. Consultado en: octubre 2013.

<sup>333</sup> Ya el director Josep Maria Mestres asegura que eligió esta obra “porque tenía dos actores perfectos para esos papeles, Marta Marco y Quim Gutiérrez, con los que trabajé en Unas polaroids explícitas y además me apetecía reflexionar sobre el amor”. DE FRANCISCO, Itziar. Los amantes vuelven al balcón. Josep Maria Mestres estrena *Romeo y Julieta* el 19 de marzo en el Teatre Lliure. En: *El Cultural*. 13/03/2003. Disponible en: <[http://www.elcultural.es/version\\_papel/TEATRO/6633/Los\\_amantes\\_vuelven\\_al\\_balcon](http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/6633/Los_amantes_vuelven_al_balcon)>. Consultado en: diciembre 2013. Pese a que la obra por sí sola ya es una denuncia de la inutilidad de la guerra –después de la guerra viene la paz, pero quedan los muertos–, por otro lado, considerando el estreno del montaje en la misma noche en la que empezaba la guerra de Iraq, Francesc Massip comenta que el Teatre Lliure perdió la ocasión de presentar un *Romeu i Julieta* más político, combativo y contemporáneo: “El nou muntatge del Lliure, però, es queda a la superfície i deixa escapar l'oportunitat de projectar el poderós clàssic al cor de les preocupacions contemporànies, quan comença a estendre's la sospita que és el mateix capítol dels Capulet qui hauria fet matar el seu nebot Tibald per tal d'acusar l'adversari i justificar-ne la seva destrucció”. MASSIP, Francesc. No a la guerra! En: *Avui*. Barcelona, 21/03/2003. p.62. Disponible en: <<http://www.traces.uab.es/tracesbd/avui/av01078.pdf>>. Consultado en: diciembre 2013.

busca, em cada nova montagem, através da re-semantização do texto original e do trabalho intercultural, reviver a história dos amantes de Verona. Na pluralidade de códigos que sustenta as redes textuais apresentadas pelo espetáculo, cada signo criado ou explorado pela montagem, com seus múltiplos sentidos, é um convite à interpretação. Imerso em uma rede de estímulos visuais, sonoros e cinestésicos, o espectador recebe uma série de códigos informacionais que influenciam a qualidade de sua experiência estética. A recepção teatral depende, portanto, das relações estabelecidas entre o espetáculo e as estruturas intelectuais, emotivas e sociais do público. Como consequência dos estímulos recebidos, provocado a interpretar inclusive o que não foi literalmente expresso, o espectador constrói o sentido pelo preenchimento das lacunas da obra. A percepção, deste modo, já é uma interpretação, uma recriação – estética, ética, política, psicológica, lingüística – do sentido do texto espetacular<sup>334</sup>.

Para el público contemporáneo, *Romeo and Juliet* sigue vigente. No sólo porque habla de amor –y de poder, no hay que olvidarlo– sino porque nos invita a cuestionarnos y plantearnos infinitas preguntas: ¿Por qué leemos la obra una y otra vez y sentimos que ese final trágico puede cambiar, que esa carta llegará y que los amados no morirán? ¿Acaso quién no ha sentido amor? ¿Quién no se ha visto atraído por lo prohibido? ¿Quién no ha anhelado obtener algo imposible, ilícito o socialmente vedado? ¿Quién no ha luchado, o ha querido luchar, hasta las últimas consecuencias por un deseo profundo? ¿Qué enamorado no ha encontrado obstáculos que volvieron más fuerte ese amor? ¿Qué adolescente enamoradizo no fue impulsivo y sentimental a la hora de accionar? ¿Por qué el amor ocupa un lugar tan primordial en nuestras vidas? ¿Por qué juramos amarnos hasta que la muerte nos separe?

En este *Romeu i Julieta*, catalán, “emotivo, esencial y contemporáneo”<sup>335</sup>, según su director, el humor también forma parte del espectáculo, puesto que es difícil concebir la tragedia contemporánea sin comedia, como si fueran dos caras de una misma moneda. “Això Shakespeare ho sap molt bé; de fet, sembla que ens ho ha ensenyat ell. És per això que a *Romeu i Julieta* també hi ha rialles, hi ha sensualitat, hi ha erotisme, hi ha una alegre celebració de la vida”<sup>336</sup>. El tono cómico está presente sobre todo el primer acto, mucho más ligero que los demás.

La crítica especializada destacó algunos puntos positivos y negativos de la puesta en escena del Lliure. Para Joan-Anton Benach, “entre el celofán y el galimatías”, el espectáculo fue un producto de gran brillantez formal<sup>337</sup>. No obstante, al mismo tiempo, presentó problemas en los registros interpretativos, sobre todo en lo que se refiere al tono y a la palabra. Para Marcos Ordóñez, destacaron, sin embargo, grandes interpretaciones, como la de Julio Manrique en el papel de Mercutio<sup>338</sup>. Y, principalmente, pese a ser la obra más popular de todo el teatro de Shakespeare,

<sup>334</sup> DIAS, Op. cit, 2004, p.79.

<sup>335</sup> BELEN GINART, El Lliure presenta una versión contemporánea de 'Romeo y Julieta'. Josep Maria Mestres dirige el montaje que protagonizan Marta Marco y Quim Gutiérrez. En: *El país*. Barcelona, 17/03/2003. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/2003/03/17/catalunya/1047866851\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2003/03/17/catalunya/1047866851_850215.html)>. Consultado en: diciembre 2013.

<sup>336</sup> MESTRES, Presentació. En: TEATRE LLIURE, Op. cit., març 2003, s/p.

<sup>337</sup> BENACH, Joan-Anton. Entre el celofán y el galimatías. En: *La Vanguardia*. Barcelona: marzo 2003. Disponible en: <<http://teatroenmiami.net/2000/2011/2003/marzo/4/es-bcn-romeoyjulieta.htm>>. Consultado en: diciembre 2013.

<sup>338</sup> Mercutio es un personaje que, con su vitalidad, obscenidad e ingenio refulgente, roba la escena. “Shakespeare hizo bien en matarle al final de la primera parte: Mercutio hubiera robado la obra, como Falstaff se la robó al príncipe Enrique”. ORDÓÑEZ, Marcos. Otro regalo: 'Romeu i Julieta', en el Lliure. En: *El País*. 29/03/2003. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/2003/03/29/babelia/1048896375\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2003/03/29/babelia/1048896375_850215.html)>. Consultado en: diciembre 2013.

por primera vez en mucho tiempo, la tragedia me ha conmovido totalmente. La he visto clara, limpia, y perfectamente delimitada, sin necesidad de rastrear freudismos o segundas realidades. La he visto, digamos, bajo una nueva luz: la luz del amor infinito, de la epifanía del amor truncado por un azar funesto, sin más. (...) Tendemos (tiendo) a buscarle pegos y segundas lecturas a esta tragedia porque nos sobrepasa: la epifanía es demasiado intensa, y sus protagonistas demasiado jóvenes y demasiado puros. No podemos asumirla; nos revolvemos intelectualmente ante ella como ante el cadáver de un niño en un bombardeo. (...) es la muerte azarosa de la inocencia lo que nos resulta insoportable<sup>339</sup>.

Para el análisis espacial de la puesta en escena, se utilizaron las fotos y notas de prensa, sin embargo el mismo se fundamentó, sobre todo, en el visionado del registro en vídeo facilitado por la Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona.

A pesar del respeto a la palabra de Shakespeare, en su versión, Josep María Mestres no quiso caer en la puesta en escena "arqueológica". El director tampoco actualizó o recontextualizó la tragedia, sino que estableció conexiones entre una obra y nuestra época, y con una estética contemporánea. De hecho, se trata de una propuesta con muchos intencionados anacronismos –al mejor "estilo Shakespeare"– e intemporal, como el amor mismo. Está claro que la temática de *Romeo y Julieta* es siempre muy actual.

En cuanto al espacio escénico en concreto, Pep Duran crea una gran plataforma rectangular, de bastante profundidad –aproximadamente 16 metros de ancho por 8 metros de profundidad–, frontal al patio de butacas. La escena es un patio de columnas, de suelo negro, modular, donde se ven ocho pares de columnas doradas –que la iluminación a menudo pone de relieve. Estas columnas sostienen la plataforma superior (galerías), situada a cerca de cuatro metros del suelo, donde se desarrolla parte de la acción: ya en la primera escena, en la lucha entre Capulets y Montaguts, la Sra. Capulet y el Príncipe Escalus ocupan el espacio superior. Aprovechando las arcadas superiores del espacio teatral, que forman parte del espacio escénico (al fondo y en los laterales), se demuestran las posibilidades que tiene la sala ideada por Fabià Puigserver. En el espacio escénico creado, la horizontalidad del ancho escenario contrasta con la verticalidad del espacio isabelino, mientras que contrastan también la velocidad y la lentitud de algunas escenas, la acción y el lirismo de la obra.

El espectáculo ofrece una elaborada visualidad y diversas "sorpresas", que van siendo reveladas poco a poco. El trapecio-columpio sobre el que la joven Julieta aparece sentada cuando sale por primera vez en escena –desde las alturas, cruzando los aires hasta bajar al suelo-escenario–, es el preámbulo de un número de circo. Éste no llega a concretizarse del todo, pero sitúa al espectador en la perspectiva circense: del malabarismo (el de los jóvenes amantes para estar juntos), funambulismo (el riesgo siempre latente en cada paso), trapecismo (acción espectacular, temeraria y suicida), payasos (la comedia). Sobre todo aquí, donde se recrea el ámbito –infantojuvenil– de Julieta, hay que destacar la utilización dinámica del espacio, rescatando el nivel superior de los teatros isabelinos, que aparece en escena balanceándose en su trapecio-columpio –como un divertido *Deus ex machina*–, y luego en su balcón y en su alcoba. El espacio escénico de *Romeo i Julieta* hace alusiones al espacio isabelino (altura) y al teatro clásico griego (*deus ex machina*), remarcando la herencia de dos grandes

---

<sup>339</sup> Ibídem.



tradiciones. La altura es una dimensión casi intrínseca a la propia obra, manipulada en escena como una referencia a la pureza de los sentimientos de los amantes, a la búsqueda de un algo más que los jóvenes no encuentran en la “tierra”, en sus familias o sociedad, a su clamor a los astros<sup>340</sup>.

En cierto modo, también hay una referencia a la desnudez del espacio isabelino –y al espacio escénico contemporáneo–, ya que ambos presentan formas abiertas, con una estética minimalista, que moldean el espacio a partir de la libertad que tiene la recepción imaginativa del espectador. Dicho de otro modo, se transfiere a su conciencia parte de la actividad de construcción del significante-referente teatral que en otras estéticas le correspondería al montaje –posibilitándole al espectador rellenar esas “lagunas” a través de su construcción individual, o no. Asimismo, es imposible saber qué camino interpretativo escoge: si descifra y completa el significante/referente teatral, o bien interpreta el vacío y la abstracción sin añadirle nada al significante.

Sobre el escenario hay muy pocos elementos escénicos. De hecho, en las escenas de espacio público de Verona (e incluso en Mantua) el escenario está completamente vacío, en un minimalismo extremo<sup>341</sup>. En esas escenas, el público participa más activamente de la obra, tiene que esforzarse más por completar el signo: en la ausencia del referente-signo del espacio *público*, el *público* tiene que construirlo, como si éste fuera más suyo que lo privado.

En cambio, en las escenas de espacios interiores, como un contrapunto, hay siempre un elemento que las caracteriza, aunque ninguno está presente a lo largo de toda la obra. Son objetos muy bien elegidos que tienen la capacidad de definir el espacio dramático que representan, como un signo *aglutinador* de sentido. En el salón de baile de los Capulets están colgadas las luminarias cilíndricas y hay un piano de cola sobre el escenario. El jardín-pomar de la familia está definido simplemente por los fajos de harapos de colores que se descuelgan y ocultan las columnas doradas. La celda de Fray Lorenzo se reconoce por la proyección de una roseta multicolor (como las de las catedrales románicas y renacentistas) sobre el centro del escenario y también por una silla de hierro de respaldo alto, con una reja cuadrículada que proyecta su sombra en el suelo, como si de la rejilla de un confesionario se tratara<sup>342</sup>. En la escena en que toma Julieta el veneno, representando su dormitorio hay tan sólo un diván de terciopelo verde claro. Y en la escena final, Julieta –y luego también Romeu– yace sobre un gran somier-lápida cuadrado, de unos 2,5 metros de lado y a unos 40 centímetros de altura, del mismo material del suelo, como si fuese de granito negro. Más que un simple recurso de orden económico, el uso de un único elemento escenográfico en cada escena –con valor de signo aglutinador– persigue el mismo recurso estético minimalista utilizado en la representación de los espacios públicos.

El vestuario de los personajes es contemporáneo, sin precisar exactamente la época, que parece situarse entre las últimas décadas del siglo XX y la actualidad: pantalones de campana, ajustados,

---

<sup>340</sup> Ver: Anexo DVD- *Romeu i Julieta*- Entrada Julieta.

<sup>341</sup> Ver: Anexo DVD- *Romeu i Julieta*- Rivalidad.

<sup>342</sup> Ver: Anexo DVD- *Romeu i Julieta*- Celda Fray Lorenzo.

americanas chillonas, ropas brillantes, zapatos y botas de punta (picudas), gafas de sol, etc. En general, los colores son más bien sobrios. El fraile viste un traje de terciopelo granate, camisa morada de cuello romano y alzacuellos (de sacerdote), y un crucifijo. La única referencia a un pasado remoto está en el vestuario de la escena del baile, cuando los personajes llevan tanto vestidos clásicos (siglos XVII-XVIII) como vestuario mixto, como Romeu, con botas vaqueras, tejanos ajustados, camisa renacentista y máscara. Además de los trajes típicos de cortesanos del Medioevo y Renacimiento, también hay invitados disfrazados de Sumo Pontífice, bufón medieval o de moro. Benvolio se disfraza de mujer, con un vestido renacentista, zapatillas deportivas, guantes negros de cuero y gafas oscuras, mientras que Mercutio es un Lucifer. Cabe destacar que a lo largo de toda la obra, pese a sus cambios de vestuario, Julieta va siempre de blanco, exteriorización de su pureza, que contrasta con el vestuario oscuro y negro de su familia<sup>343</sup>. Aunque el vestuario no sitúa a los personajes temporalmente, sí los ubica en una élite social: "En esa brecha entre palabra y estética, entre verso y *look* casual radica uno de los atractivos de esta propuesta que sitúa a sus protagonistas en la clase alta de la sociedad"<sup>344</sup>. En esta versión contemporánea, no hay pistolas, sino que se mantienen las espadas y la esgrima.

El baile de máscaras de los Capulet –como un Carnaval veneciano– llena la escena de vestidos, máscaras, música, baile, alegría y enamoramiento, y es un punto alto del montaje. Los personajes entran desde el fondo y se ponen a bailar tras el anuncio del Sr. Capulet. La música en directo, a cargo de Lluís Vidal, con un piano de cola sobre el escenario, lo ambienta<sup>345</sup>. Mercutio roba la escena cantando en italiano "Via con Me", de Paolo Conte, como un maestro de ceremonias, dirigiendo a los invitados en su coreografía. En esta escena se puede leer lo carnavalesco, el juego de disfraces y máscaras, como forma de encubrir la identidad social para que se revele la identidad individual y una verdad más profunda: la heterogeneidad de estilos-épocas en el vestuario sugiere intemporalidad, desvelando la identidad intemporal del amor<sup>346</sup>.

También durante el baile, la iluminación de Xavier Clot descuelga del techo un laberinto de luces que tiene todo un *glamour* y un encanto ingenuo, puesto que Romeu y Julieta juegan al "fet i amagat", a encontrarse y a besarse por primera vez. A continuación, en la famosa escena del balcón –la escena más lírica y sensible de todo el teatro de Shakespeare–, del techo se descuelgan unos fajos de colores de harapos-ramos del jardín de los Capulets, ocultando las columnas doradas a la vista del público. Julieta está arriba, en la plataforma superior; abajo está Romeu, que había saltado desde el escenario hacia el patio de butacas y vuelve por entre el público, subiendo nuevamente por un lateral. Romeu y Julieta apenas se tocan: él intenta tocarle el pie a Julieta. Romeu se descalza y literalmente escala

---

<sup>343</sup> Julieta lleva un variado vestuario blanco a lo largo del espectáculo: un conjunto de camiseta sin manga y falda al principio, un vestido largo clásico en el baile, un camisón en su alcoba/balcón tras el baile, un vestido tras el casamiento con Romeu, la camisa de Romeu y unos pantalones de campana tras la noche con Romeu, el vestido de novia al tomar la pócima y hasta el fin de la obra.

<sup>344</sup> DE FRANCISCO, Los amantes vuelven al balcón. En: EL CULTURAL, Op. cit., 2003. Disponible en: <[http://www.elcultural.es/version\\_papel/TEATRO/6633/Los\\_amantes\\_vuelven\\_al\\_balcon](http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/6633/Los_amantes_vuelven_al_balcon)>.

<sup>345</sup> Lluís Vidal era también el director de la Orquesta de Cambra Teatre Lliure. La musicalidad, muy cercana a Mompou y Satie, puntúa las escenas del espectáculo.

<sup>346</sup> Ver: Anexo DVD- *Romeu i Julieta*- Baile.

una columna –después la bajará como un bombero por un tubo– y llega al balcón de su amada, unos cuatro metros arriba, donde sellan su amor con un nuevo beso. A través de esta escena se percibe que las dificultades impuestas por el ambiente social se espacializan: incluso el espacio es hostil a la concretización del amor. El balcón de Julieta es alto y difícil de escalar, pero Romeu lo logra. Pese a las adversidades físicas y sociales, la pareja lucha por estar juntos<sup>347</sup>.

En el último acto de la obra, Julieta-novia yace sobre una gran lápida-cama matrimonial, en el centro del escenario. La iluminación es tenue en medio de la oscuridad. Paris, y luego Romeu, aparecen en la plataforma superior con sus focos-antorchas, acompañados de sus respectivos sirvientes. Uno, y después el otro, bajan por la escalera de mano para acercarse al cuerpo de Julieta. Fiel al texto original y sin supresión de escenas, Romeu mata a Paris, que intentaba impedir su entrada al mausoleo. Tras besar a su amada por última vez, Romeu toma el veneno del boticario y se tumba al lado de su esposa en su lecho de muerte. Con una fidelidad pocas veces vista en las versiones y montajes shakespearianos<sup>348</sup>, Fray Lorenzo llega al mausoleo en el mismo instante en que Julieta se despierta. Pero ésta, al ver a su esposo muerto, se niega a marcharse con el fraile. Sola, Julieta se mata con el puñal de Romeu. En todo el montaje, no hay sangre: yacen los cuerpos sin vida de los jóvenes que parecen dormir. Unidos por el matrimonio y por la muerte, los amantes comparten lecho. “La guerra pasará, pero quedarán los muertos. Habrá paz, aunque como en *Romeu i Julieta* será una paz vacía y triste”<sup>349</sup>. El tiempo shakespeariano cierra el círculo y se vuelve instrumento de la contingencia, al permitir que odio y paz, amor y muerte, finalmente se unan<sup>350</sup>.

Pese a tratarse de un escenario a la italiana, frontal al público, en la relación entre escena y patio de butacas, y entre actores y espectadores, en algunos momentos se rompe la tradicional cuarta pared: uno de ellos es cuando Julieta le pregunta a su ama quién era el joven del baile; ésta, a su vez, se acerca a la primera fila y se lo pregunta al público; a continuación le informa que “es diu Romeu”<sup>351</sup>. También las entradas y salidas de escena de Romeu, que a menudo se dan fuera del escenario, por entre el público, establecen nuevas rupturas y un acercamiento físico al público<sup>352</sup>.

Disertar acerca de la que es probablemente la obra más representada y versionada de Shakespeare sería un ejercicio interminable. *Romeo and Juliet* lleva más de cuatro siglos enseñando a generaciones y generaciones el valor del amor más puro: un amor que no se detiene delante de los obstáculos y que vence la propia muerte. Y como si la vida imitara el arte, el Teatre Lliure quiso cautivar en su sala

---

<sup>347</sup> Ver: Anexo DVD- *Romeu i Julieta*- Escena del balcón.

<sup>348</sup> En general, se suprimen las escenas del combate entre Romeu y Paris, donde éste acaba muerto; o el diálogo entre Julieta y Fray Lorenzo, en el mausoleo. Parece ser que el público contemporáneo ya no espera ver en la escena tantas muertes en una historia de amor, o que prefiere no ver a Romeu como un asesino, o aun que renuncia a ver la debilidad del religioso. Es como si prefiriera enfocar imagéticamente el *thanatos* en los protagonistas, en vez de dispersar su atención en los dramas individualizados que, hoy, cada vez más tendemos a ver como autónomos, y no como resultado del conflicto que estructura esta tragedia.

<sup>349</sup> El Periódico de Catalunya. Sábado, 15/03/2003. p.78. Disponible en: <[http://archivo.elperiodico.com/ed/20030315/pag\\_078.html](http://archivo.elperiodico.com/ed/20030315/pag_078.html)>. Consultado en Diciembre 2013.

<sup>350</sup> Ver: Anexo DVD- *Romeu i Julieta*- Mausoleo.

<sup>351</sup> Ver: Anexo DVD- *Romeu i Julieta*- Es diu Romeu.

<sup>352</sup> Ver: Anexo DVD- *Romeu i Julieta*- Mantua.

nueva al público más joven, acercando la historia a una realidad actual y revelándole su amor al teatro. De modo general, es interesante notar el sentido espacial creado para la primera escena, cuando entre el discurso del narrador entran todos los personajes de la obra y se disponen sobre el escenario –inmóviles, en la sombra y alejados del público–, como piezas de un juego de ajedrez. De hecho, con el desarrollo de la tragedia, se percibirá que a menudo no son más que eso: autómatas que siguen las normas y convenciones vigentes, sin cuestionarlas, peones en las manos de fuerzas superiores<sup>353</sup>.

En cuanto al espacio, se planteó un escenario de gran formato, sobre todo de gran profundidad, en una disposición frontal a un patio de butacas con su máximo aforo –llenando su nueva sala–, lo que propicia dos diferentes efectos y lecturas. Las dimensiones de la sala, al lado de la fidelidad textual, que no suprimió ninguna escena, hizo que el montaje perdiera el ritmo “vertiginoso” propio de la obra. El espacio sobredimensionado –del escenario y del espacio teatral, sobre todo si se consideran las filas más alejadas– impedía, además, el acercamiento del espectador a los personajes, la intimación con ellos y la *participación* en el drama, tan necesarios en una obra como *Romeo and Juliet*. Por otro lado, queda evidenciada la soledad de los jóvenes, y principalmente de Julieta, en un mundo-escenario austero, frío, distante. Esa estética del espacio guía a la recepción del público hacia el entendimiento –intelectual y emocional– de que el amor de Julieta y Romeo realmente no podía prosperar.

Arquitectónicamente, el escenario amplio y profundo del montaje representa el extremo opuesto del espacio isabelino. Ese escenario no llega a tener una escala desproporcionada del todo porque el uso de la dimensión vertical hace el contrapunto, proveyéndolo de cierto equilibrio. Cabe destacar que la galería montada a la altura de la arquería superior del espacio teatral es utilizada en varias escenas. Una de las consecuencias de esa opción espacial es el distanciamiento del público, que la puesta en escena intentó contrarrestar con las salidas de Romeu al patio de butacas. En cierta medida, el espacio escénico de Pep Duran se acerca mucho al isabelino, en su austeridad y esencialismo, y es interesante que el público contemporáneo sea invitado a rellenar las lagunas escénicas de la misma manera que hacía el público de Shakespeare hace cuatrocientos años. El principio de organización del espacio que estructura el *Romeu i Julieta* del Teatre Lliure reside justo ahí: en su minimalismo, en su desnudez, que evita sugerir connotaciones al espectador y hace obligada su participación también como “autor” de la obra. Desde nuestro punto de vista, en *Romeu i Julieta* el espacio tiene una lectura en cuanto elemento dramático tan clara como en los demás montajes analizados, pero sí ayuda a construir significados, en la medida que explicita el aislamiento y la soledad y no ayuda a crear una empatía espacial con el público. Esa estética espacial guía la recepción del público hacia el entendimiento –intelectual y emocional– de que el amor de Julieta y Romeo realmente no podía prosperar. Los amantes, una vez más, están solos.

---

<sup>353</sup> Ver: Anexo DVD- *Romeu i Julieta*- Prólogo.

3.4.2. Ricard 3r

 **teatre lliure**

---

**RICARD**  
de William Shakespeare direcció Àlex Rigola **3r**



---

**sala fabià puigserver**  
del 27 d'octubre al 4 de desembre de 2005

---

www.teatrelliure.org       

Cartel del espectáculo *Ricard 3r*, Teatre Lliure, temporada 2005-2006.

*The Tragedy of King Richard the third* es un drama histórico escrito en verso y prosa, y dividido en cinco actos. Después de *Hamlet*, es la pieza más extensa de Shakespeare. No se sabe exactamente cuándo Shakespeare lo escribió, probablemente entre 1591-1592<sup>354</sup>. Es la cuarta obra que completa la tetralogía compuesta por las tres partes de *Enrique VI*, y que abarca dos siglos de la historia de Inglaterra. La fuente utilizada fue *The Chronicles of England, Scotland and Ireland* (1577), de Raphael Holinshed<sup>355</sup>. Esta obra de Shakespeare marca el comienzo de su "mitología" sobre la modernización de Inglaterra<sup>356</sup>.

Ambientada en la Inglaterra de finales del siglo XV, cuenta una historia de ambición, traición y muertes, protagonizada por Richard (1452-1485), duque de Gloucester, más tarde Richard III de York, rey de Inglaterra<sup>357</sup>. La acción transcurre entre los años 1483-1485 y abarca los hechos históricos de la muerte del rey Edward IV, hermano de Richard; la disputa por el trono de Inglaterra entre las casas de Lancaster y York (conocida como la Guerra de las Dos Rosas); la coronación de Richard como rey de Inglaterra; y la batalla de Bosworth, donde él murió.

Aunque con frecuencia es considerada una tragedia, la crítica también ha señalado el carácter cómico de *Richard III*. El crítico René Girard da cuenta de esta ambivalencia, sujeta más a la recepción del público que a las cualidades del texto dramático: "cada uno de los personajes maldice a todos los demás y de manera tan masiva y vehemente que la impresión global es trágica... o casi cómica, según el estado de ánimo del espectador"<sup>358</sup>. Harold Bloom, categórico, se decanta directamente por el carácter cómico, al referirse a Richard como a "un villano de comedia"<sup>359</sup>, y a la obra en general como a "una nueva clase de comedia perversa"<sup>360</sup>.

Por nuestra parte, en la misma línea, entendemos que lo trágico en *Richard III* es más una impresión que una condición intrínseca de la obra. Es cierto que el sufrimiento y la muerte, habituales en la tragedia clásica, están presentes; sin embargo, no todo lo que sufre y muere es trágico. Si no hay dilema ni sacrificio en torno a sus actos, y tampoco sufren ninguna pérdida, ¿cómo podría haber tragedia? El personaje de Richard, sobre el que recae prácticamente todo el peso de la obra, carece de escrúpulos a la hora de actuar, y la única pérdida que sufre es la de su propia vida. De hecho, hay más "tragedia", en los personajes de lady Ana o Isabel, quienes se encuentran ante la encrucijada de aceptar a Richard (la primera como esposo, la segunda como yerno) o de ser fieles a la memoria de sus familiares muertos. No obstante, la exteriorización del dilema es en ellas tan poco convincente que, como muestra Girard<sup>361</sup>, sus hiperbólicos insultos y maldiciones pueden disolver la impresión trágica del espectador para dar paso a lo cómico y revelar a unos personajes más débiles que

<sup>354</sup> Salvador Oliva señala los años 1590-1591, mientras Harold Bloom indica los años 1592-1593 en su cronología. BLOOM, Op. cit., p.13. OLIVA, Op. cit., 1989, p.10.

<sup>355</sup> Era una enorme compilación de materiales históricos, ilustrada con algunos grabados.

<sup>356</sup> MACLEISH, UNWIN, Op. cit., 2000, p.312.

<sup>357</sup> Último monarca de la Casa de York, su derrota y muerte en la batalla de Bosworth supuso el fin tanto de los Plantagenet como de la Guerra de las Dos Rosas, y marcó el advenimiento de la era de los Tudor.

<sup>358</sup> GIRARD, Op. cit., 1995, p.323.

<sup>359</sup> BLOOM, Op. cit., 2002, p.101-102.

<sup>360</sup> Ibídem, p.94.

<sup>361</sup> GIRARD, Op. cit., 1995, p.323.

sacrificados. Pese a que la “pretensión trágica” ha sobrevolado esta obra desde prácticamente su aparición, como lo indica el título *La tragedia del Rey Ricardo III*, con que la registró el editor Andrew Wise, en 1597<sup>362</sup>, nos inclinamos a situarla, si no dentro de la comedia, al menos fuera de la tragedia –como también lo hace Àlex Rigola con el Teatre Lliure.

Girard plantea que el objetivo de Shakespeare fue satirizar indirectamente el sistema político y social de la aristocracia inglesa<sup>363</sup>. Así, sus “ingredientes trágicos” servirían para tejer el velo que enmascararía su carácter satírico, y contendría, mediante el sufrimiento y la muerte de personajes, el registro burlesco de la retórica hiperbólica de crueldad y maldiciones; registro por lo demás fácilmente manipulable mediante una escenificación intencionada. A esta mezcla de tonos se puede sumar la observación de Salvador Oliva, según la cual “*Ricard III* té un rerafons de *morality play*, i el rei Ricard té ressonàncies del Vici [...] Shakespeare aprofita las característiques particularment malvades del rei per donar-li un regust de personatge de teatre medieval”<sup>364</sup>.

Además, como continúa señalando Oliva, “Shakespeare parteix d’unes *Cròniques* que estaven al servei de la dinastia Tudor, i per tant estaven interessades a emfatitzar la maldat del Rei Ricard”<sup>365</sup>. Recordemos que el Richard III histórico fue derrotado por el conde de Richmond (más tarde Enrique VII), miembro de la dinastía Tudor, a la que pertenecía Elizabeth I de Inglaterra, que reinaba en tiempos de Shakespeare. Con una finalidad política y publicitaria, al parecer, los hechos y los defectos de Richard fueron manipulados y presentados de manera hiperbólica en *The Chronicles*<sup>366</sup>. Es decir, el puente de la exageración, que lleva de los hechos históricos a la comedia perversa, estaba construido ya desde la fuente misma que utilizó Shakespeare para componer su *Richard III*. Esto sumado a la observación que identifica al personaje de Richard con el Vicio<sup>367</sup> de las antiguas obras morales medievales, conduce al entendimiento de que en *Richard III* hubo intención de moralizar *según los intereses de los Tudor*. El registro cómico y satírico sería consecuencia del uso de la hipérbole en la construcción del personaje de Richard y de los parlamentos de Margarita y lady Ana. Por supuesto, se trata de una especulación; pero que equilibra el punto de vista de Girard, según el cual Shakespeare se proponía satirizar el poder aristocrático. No obstante, apostamos por Girard: es más simpático un Shakespeare rebelde que uno al servicio de la monarquía.

Desde la naturaleza misma de *Richard III* hay una mezcla de ingredientes que permite escenificarla como sátira política, comedia o drama cruel, o todo a la vez. Y quizá a ello se deba, precisamente, su

---

<sup>362</sup> LÁZARO, Eusebio. Introducción a *Ricardo III*. En: SHAKESPEARE, William. *Ricardo III*. Madrid: Valdemar, 1996. p.8.

<sup>363</sup> GIRARD, Op. cit., 1995, p.323. En *Ricardo III*, la aristocracia en su conjunto, y no sólo el personaje de Ricardo, es objeto de ambición y sujeto de traiciones y asesinatos. Pero, como se sabe, en aquellos tiempos, de los que fueron reflejo los casos de Marlowe y Kyd, cualquier sátira de la aristocracia tenía que ser indirecta.

<sup>364</sup> OLIVA, Salvador. Pròleg a *Ricard III*. p.5-10. En: SHAKESPEARE, William. *Ricard III*. Trad. Salvador Oliva. Barcelona: Vicens-Vives, 1989. p.8.

<sup>365</sup> *Ibidem*, p.6.

<sup>366</sup> De hecho, existen en Inglaterra dos sociedades y una fundación dedicadas a restituir la reputación de Ricardo III, deteriorada a raíz de la popularidad de la obra de Shakespeare. Se trata de *The Richard III Society*, *The Society of Friends of King Richard III* y *The Richard III Foundation, Inc.*

<sup>367</sup> Personificación de todos los males que afligen al género humano.

éxito como una de las obras de Shakespeare más representadas, junto a *Hamlet* y *Romeo y Julieta*<sup>368</sup>. Su diversidad de ingredientes satisface a un público heterogéneo y amplio, y hace relativamente fácil adaptarla a las necesidades de cada tiempo. Se podría decir que la naturaleza escénica de esta obra hace de Richard un personaje legítimamente shakesperiano tanto en la comedia como en el drama cruel; tanto en el rol de villano cómico como en el de villano vigoroso.

Acerca de la recepción posterior de la obra, se sabe que a partir de 1700 el texto original fue sustituido por una versión alterada de Colley Cibber. Sólo en 1845, Samuel Phelps restauraría el drama, que se impondría a la versión pirata apenas medio siglo después<sup>369</sup>. Pese a ello, la crítica no siempre ha sido favorable a *Richard III*, como confirma Oliva:

Buena parte de la crítica literaria coincide en decir que *Ricardo III* es una obra menor. (...) Henry James llegó a hacer una crítica feroz en 1897, en la cual decía que había escenas, como la de Ricardo y Ana en el entierro de Eduardo, que no son ni creíbles ni representables. (...) Tylard reconocía la grandeza del personaje principal de la obra; pero cree que la finalidad de Ricardo III era la complejidad de la tetralogía nacional para demostrar el plan de Dios de restituir la prosperidad a Inglaterra<sup>370</sup>.

Por otra parte, *Richard III* no ha dejado de ganar popularidad con el paso del tiempo, recogida en versiones cinematográficas, como la dirigida y protagonizada por Laurence Olivier (1955); la de Richard Loncraine (1995), con Ian McKellen en el papel de Richard en un moderno estado fascista, y el singular documental *Looking for Richard* (1996), dirigido y protagonizado por Al Pacino, y que cuenta con la participación del director Peter Brook, entre otros expertos en Shakespeare.

Para profundizar algo más en esta naturaleza heterogénea y controvertida de la obra, se relatan brevemente los sucesos y motivaciones íntimas que la conforman, a fin de entender la "dinámica de la verdad" en *Richard III*. Cabe recordar que en este drama es fundamental conocer previamente el contexto histórico en el que está inserido: el reciente final de una guerra civil entre los Lancaster y los York, en la cual esta última, a la que pertenece Richard, se ha erigido como vencedora.

Richard, hermano del rey Edward IV, quiere hacerse a toda costa con el trono de Inglaterra. Ya ha asesinado a Henry VI y al hijo de éste, Edward de los Lancaster –el suegro y el marido de Lady Anne, respectivamente. Y como carece de escrúpulos, no tiene reparos en abordar a la viuda en el funeral de su marido para hacerle una fingida declaración de amor. Lady Anne le contesta con todo tipo de insultos; pero al final sucumbe ante Richard, con quien más adelante se casará –para "sumergirse en el elemento destructivo", en palabras de Joseph Conrad<sup>371</sup>.

Richard va formulando su estrategia: usa las disputas familiares, el miedo, el odio y el desconcierto general a su favor. Es un maestro de las palabras, de las intrigas. Además de calumniar al príncipe legítimo y eliminar a todos sus opositores, presume de religioso –"hombre santo"– como parte de su campaña política. Mientras el rey Edward IV agoniza, su siguiente paso es acabar con Clarence, el

<sup>368</sup> OLIVA, Op. cit., 1989, p.5.

<sup>369</sup> MACLEISH, UNWIN, Op. cit., 2000, p.314.

<sup>370</sup> OLIVA, Op. cit., 2001, p.242.

<sup>371</sup> Joseph Conrad citado en: KOTT, Op. cit., 2007, p.89.



otro hermano, cautivo en la Torre de Londres por la voluntad del rey, que ha cedido ante sus intrigas. Richard ordena la muerte de Clarence; y Edward IV muere del remordimiento cuando se entera. Richard se convierte en "protector" de los hijos del difunto rey: Edward, Príncipe de Gales, y Richard, Duque de York; y bajo el pretexto de mantenerlos a salvo, los envía también a la Torre de Londres.

Buckingham, aliado de Richard, ha hecho correr el rumor de que los hijos de Edward IV son bastardos, por lo que el heredero legítimo al trono sería Richard. Buckingham tantea a Hastings, hermano de la reina Elizabeth, sobre su parecer acerca de que Richard sea coronado rey. Pero Hastings muestra una reticencia que le resultará mortal, y Richard ordenará su decapitación. Éste rechaza la corona, fingiendo humildad y desinterés, sólo para aceptarla luego, bajo las excusas de sacrificarse por su país y restituir el honor de su linaje. Las reinas Anne (viuda del Rey Edward), Elizabeth (viuda del Rey Edward IV) y Margaret (viuda de Henry VI) maldicen una ya otra vez a Richard, pero no pueden detener su marcha hacia la legitimidad.

Ya coronado, Richard III le sugiere a Buckingham que asesine a los hijos de Edward IV, pero con sus reservas, Buckingham cae en desgracia ante él. Entre tanto, Richard III planea la muerte de su esposa lady Anne y ordena a sir Tyrrel que asesine a los hijos de Edward IV. Buckingham huye para ponerse a salvo, aunque sin éxito, porque acabará siendo ejecutado en Salisbury. Lady Anne ha muerto y los hijos varones de Edward IV y Elizabeth han sido asesinados. Richard III le dice a Elizabeth que quiere casarse con su hija, la única de su descendencia que sigue viva. Ella se resiste a ayudarlo, pero Richard III acaba persuadiéndola, y Elizabeth accede a interceder por él.

Buckingham aun logra iniciar una revuelta contra Richard, a la que se suma el conde de Richmond. Antes de la batalla, Richard III es visitado en sueños por los fantasmas de los que ha ejecutado y asesinado, mientras que Richmond sueña con la victoria. Durante la batalla, los soldados abandonan a Richard. Richmond lo mata, toma el nombre de Henry VII y se casa con Elizabeth para poner fin a la guerra civil.

Para Jan Kott, *Richard III* es la representación de "una noche densa e impenetrable de la historia en la que no se ve el alba, en la que la oscuridad se apodera del alma humana"<sup>372</sup>. Destaca también que sólo un personaje tiene un momento de duda y siente escrúpulos, y éste es justo un asesino a sueldo. Kott aún subraya que, en esos momentos en que los personajes cobran consciencia, Shakespeare puede contraponer, magistralmente, la esfera de la moral y la de la historia<sup>373</sup>.

Richard encarna la figura del hombre perverso sin escrúpulos, tan demoniaco como inteligente, ciego por la ambición y el poder, cuyas acciones calculadas con la mayor frialdad son manifestaciones continuas de odio, vileza y crueldad. Un ser monstruoso, diabólico e inhumano. Engaña, miente, se jacta, se burla y se ríe, complaciéndose en su malevolencia y utilizándonos como espejo de su

---

<sup>372</sup> Ibídem, p.71.

<sup>373</sup> Ibídem, p.84.

vanidad. Un Richard que siembra el camino de cadáveres y activa un sanguinario mecanismo que lo convertirá en Richard III.

De hecho, se trata de un ser inseguro que busca ser admirado y cuyo único camino –el único que conoce y recorre– es el de ser temido, un rey *todopoderoso*. Su autoritarismo es reflejo de su inseguridad, de su lucha con su propia identidad, que se refuerza en la debilidad de sus subordinados. Àlex Rigola comenta: “però és un rei profundament sol. La soledat reial l’ha convertit en una bèstia. Una bèstia sense sentiments, allunyada de tot protocol”<sup>374</sup>. El pez que se muerde la cola. En su obra, Shakespeare exageró la deformidad física de Richard para personificar, de manera dramática –visual y metafóricamente– la corrupción moral. No obstante, las investigaciones más recientes han llegado a aseverar que el verdadero Richard no cometió ninguno de los asesinatos, que gobernó prudentemente y que ni siquiera era jorobado<sup>375</sup>. Entonces, ¿qué quedaría de la obra? Es que “Ricardo no necesita del apoyo del rigor histórico”<sup>376</sup>. Los criterios que Shakeskpeare le aplica no son históricos, sino teatrales: “su teatralidad brillante e irresistible es la escenificación del poder”<sup>377</sup>.

Con respecto a los cánones tradicionales isabelinos, *Richard III* innova desde su principio: el hecho de que sea el propio protagonista quien presente el prólogo<sup>378</sup>, en lugar de un personaje anónimo no vinculado a la trama argumental, ya da pistas del papel que tendrá Richard como dueño de sus riendas, “dramaturgo de su propia obra”. El protagonista se dirige al público, expone las situaciones y le advierte sobre sus planes, erigiéndose en un dramaturgo dentro de la obra, que nos orienta acerca del desarrollo argumental que se producirá. Reflexiona sobre lo que va a hacer y cómo, enseguida lo hace, busca el aplauso y se jacta de sí mismo. En cierto modo, asume los roles de dramaturgo, protagonista y público, puesto que se aplaude a sí mismo anticipadamente –toda una confluencia de distintos agentes teatrales en un solo personaje, con un elevado nivel de tensión dramática<sup>379</sup>. A través de los soliloquios de Richard, Shakespeare instaura la metateatralidad, una vez que la autorreferencialidad dramática promueve una ruptura en sus expectativas y hace que el espectador se aleje de la ficción, tomando consciencia de su papel delante de la obra. Sin las intrigas

---

<sup>374</sup> TEATRE LLIURE. *Ricard 3r*. Fitxa Pedagògica, 2005. p.4. Disponible en: <[http://anterior.teatrelliure.com/cat/serveiedu/temp0506/Ricard3r\\_FP.pdf](http://anterior.teatrelliure.com/cat/serveiedu/temp0506/Ricard3r_FP.pdf)>. Consultado en: enero 2014.

<sup>375</sup> MACLEISH, UNWIN, Op. cit., 2000, p.308. Es interesante observar que durante mucho tiempo se creyó que el tema de la joroba de Richard III era una “metáfora” de su deformidad moral. Sin embargo, descubrimientos recientes prueban todo lo contrario. En agosto de 2012, la Universidad de Leicester junto al Ayuntamiento, y en asociación con la *Richard III Society* unieron fuerzas para comenzar una búsqueda de los restos del Rey Richard. En septiembre de 2012, los excavadores identificaron la Iglesia de Greyfriars, el jardín de Robert Herrick con el monumento a Richard III, de principios del siglo diecisiete, y un esqueleto humano bajo el coro de la iglesia. En febrero de 2013, a través de pruebas de ADN, la Universidad de Leicester confirmó que el esqueleto pertenecía a Richard III, y que éste padecía de escoliosis severa. Curiosamente, la reconstrucción facial forense de Richard III, basada en cartografías en 3D de su cráneo, revela que tenía una cara “afectuosa, joven y seria”.

<sup>376</sup> MACLEISH, UNWIN, Op. cit., 2000, p.312.

<sup>377</sup> *Ibidem*, p.308.

<sup>378</sup> Ese monólogo inicial, y en especial sus cuatro primeras líneas, es de los fragmentos más conocidos de la literatura en el Reino Unido. Estas líneas evocan la figura encorvada y enjuta de Ricardo III, quien lamenta la interrupción de la confrontación bélica entre las casas de York y Lancaster –Guerra de las Rosas–, pese a haber sido su propio hermano Edward quien se ha erigido victorioso, y por tanto, se ha ceñido la corona.

<sup>379</sup> SANDERSON, John Douglas. *La representabilidad del texto shakespeariano en español: Figuras de dicción con carácter iterativo en Ricardo III*. Alicante: Departamento de Filología Inglesa, Universidad de Alicante, 2000. (Tesis de Doctorado). p.181.

de Richard, que sólo el lector/espectador conoce cabalmente gracias a los soliloquios del personaje, la obra se reduciría a una cáscara vacía de eventos sanguinarios. El soliloquio inicial de Richard, prólogo de toda la acción, ya establece los tres puntos cardinales necesarios para la comprensión del resto de la obra: su complicidad con el público, su perverso placer en ser malo y su actitud hacia su propia deformidad.

De hecho, en *Richard III* el sentido de los acontecimientos no lo hallamos tanto en la exterioridad de la acción, sino más bien en la interioridad de la intención. La verdad transcurre intramuros, en la consciencia de Richard, cuya extensión receptiva es el lector/espectador. Acerca de la relación entre el personaje y el público, Bloom observa que:

La mayor originalidad de Shakespeare en *Ricardo III*, que redime un drama por lo demás inhábil y demasiado elaborado, no es tanto el propio Ricardo, sino la relación asombrosamente íntima del héroe-villano con el público. Estamos con él en un trato desesperadamente confidencial, Buckingham es nuestra figura, y cuando cae en el exilio y la ejecución, nos estremecemos ante la orden de Ricardo dirigida contra cualquiera de nosotros. "¡Basta ya de contemplaciones con el público! ¡Caiga su cabeza!" Merecemos nuestra posible decapitación, porque no hemos sido capaces de resistir al escandaloso encanto de Ricardo<sup>380</sup>.

Esta transferencia de información de Richard al lector/espectador sería el valor supremo de la obra. Es acertada la observación de Bloom sobre Buckingham, "nuestra figura": figura de inflexión, ya que con su muerte en la primera escena del quinto acto, la dinámica cambia radicalmente en *Richard III*. A partir de entonces, el juego de Richard será visible a todos. Ya ha asesinado a quienes se interponían entre él y el trono de Inglaterra; su ambición y su falta de escrúpulos ya no son un secreto compartido sólo con el lector/espectador; la verdad ha salido del interior de su consciencia y ha conquistado el exterior del mundo de los otros. Richard ya no tiene reparos ni medias palabras, se revela en toda su plenitud.

A pesar del éxito escénico de *Richard III* —la obra lleva casi cuatro siglos representándose—, la crítica no ha estado siempre de su parte, y desde hace más de cien años cuestiona su calidad. La crítica contemporánea señala, con razón, que: *Richard III* es una historia muy limitada a un personaje, a su trayectoria política y psicológica. Richard es un personaje de por sí carente de afecto y por ello simple: sin reparos, sin escrúpulos, sin dilemas, sin tragedia. Y las demás figuras de la obra son extensiones de esta simplicidad, se agrandan o se empequeñecen según la ambición de Richard, y por ello mismo mueren y desaparecen de la obra. Es inevitable que sólo declamen y que carezcan de individualidad<sup>381</sup>. Pero, ¿qué es lo que nos cautiva de *Richard III*? ¿Qué le ha permitido sobrevivir al tiempo y a la crítica?

Se puede conjeturar que *Richard III* sobrevive por algo trágico que no está en el texto dramático, sino en nosotros mismos, lectores/espectadores. Cuando Bloom menciona el "escandaloso encanto de

---

<sup>380</sup> BLOOM, Op. cit., 2002, p.100.

<sup>381</sup> En la Torre, Richard ordena la decapitación de Lord Hastings. La profecía de Hastings posee un tono trágico, y tanto Clarence como los príncipes son "piezas de sacrificio". Según las palabras de Hastings, es Inglaterra quien padece lo trágico —aunque no se trata de una tragedia plena, puesto que los sacrificios humanos de la Torre de Londres no satisfacen la lógica del dilema, sino la de la ambición de Richard.

Ricardo” sugiere algo más que una fascinación simple e inocente. Se puede leer en esa sugerencia que el lector/espectador lleva dentro algo oscuro, una presencia deforme y cruel, que resuena con el personaje. Eso por una parte.

Sin embargo, no hay que subestimar el poder de manipulación de Richard, ese hábil esgrimista de las intrigas políticas. Shakespeare hace que actúe de Coro, o de maestro de ceremonias, haciéndonos cómplices de sus planes, que nos “trabaje” como lo hace un comediante a su público, o más bien como un timador “trabaja” a sus víctimas. La capacidad retórica con la que se dirige al mundo nos encanta a los lectores/espectadores. “Sus soliloquios, que rezuman regusto y sarcástica suficiencia, enmarcan la acción y son la gloria perdurable de la obra”<sup>382</sup>. Asimismo, “Ricard té el desig de ser estimat. Aquest és el *leit-motiv* de cadascun dels seus actes”<sup>383</sup>. Y lo consigue. Si a lo largo de la obra hemos amado a Richard, contra todo sentido común y contra toda moral –como víctimas del síndrome de Estocolmo–, al final el personaje muere, y con ello se abre la puerta para que todos se purguen de su monstruosidad –incluidos nosotros lectores/espectadores. Lo más valioso de *Richard III* está, una vez más, asentado en su público: su extensión, su confidente, su cómplice y su sujeto trágico.

Espacialmente, desde el principio hasta el cuarto acto –cuando Richard necesita todavía intrigar para conquistar– la acción transcurre casi siempre intramuros, entre los palacios y la Torre de Londres; en cambio, durante el quinto y último acto la acción se desarrolla en el exterior, entre la precaria intimidad de tiendas de campaña y el campo de batalla –y es ahí donde Richard se completa. En *Richard III* la dinámica de la verdad encuentra su correlato en los espacios dramáticos. La verdad secreta halla su movimiento natural en el interior; la verdad manifiesta, desbordada, en el exterior.

De los espacios interiores, el que seguramente tiene la mayor fuerza simbólica y dramática es la Torre de Londres, sobre todo para el público inglés. Su importancia es superlativa en la historia de Inglaterra, y cualquier hecho acaecido allí posee una resonancia especial, con ecos en la actualidad –incluso para un simple turista de hoy. La Torre forma parte del imaginario<sup>384</sup> urbano londinense e inglés, es un marco de referencia visual que interactúa con las experiencias y relaciones de su pueblo, donde subyacen las creencias y valoraciones históricas a lo largo del tiempo, y que se alimenta de los recuerdos y la memoria, a la vez que genera expectativas y deseos. De por sí, la Torre de Londres conlleva una paradoja fundamental: es un elemento arquitectónico-urbanístico visualmente omnipresente<sup>385</sup> y al mismo tiempo aislado, es decir, forma parte de la vida de los ciudadanos y a la vez es inaccesible. Además, es un espacio simbólico de protección, pero que se convierte en la

---

<sup>382</sup> MACLEISH, UNWIN, Op. cit., 2000, p.313.

<sup>383</sup> TEATRE LLIURE, Op. cit., 2005, p.4. Disponible en: <[http://anterior.teatrelliure.com/cat/serveiedu/temp0506/Ricard3r\\_FP.pdf](http://anterior.teatrelliure.com/cat/serveiedu/temp0506/Ricard3r_FP.pdf)>. Consultado en: enero 2014.

<sup>384</sup> Entendemos *imaginario* como la construcción de la representación social y cultural tanto individual como colectiva de una práctica socio-cultural en un determinado espacio, en donde lo simbólico se relaciona con la producción social de un tipo de cultura y que a partir de la interacción, los significados y símbolos permean una territorialidad dada. Cf.: GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Imaginarios urbanos*. Editorial Universitaria, Buenos Aires, 2005.

<sup>385</sup> Que en la época medieval dominaba el *skyline* londinense.

antesala de la muerte –que Clarence, los jóvenes príncipes y Hastings encontrarán allí–, por la “práctica social” que impone Richard.

Por otro lado, en los espacios exteriores es donde Richard toma conciencia de sus crímenes, donde su voluntad se debilita y donde por primera y única vez tiene miedo –aunque no experimenta nunca el arrepentimiento. Más adelante, en la cuarta escena del quinto acto, sin cabalgadura y atrapado, Richard está aislado y solo. Le importa el juego, pero a medida que la obra avanza, las posibilidades de que juegue a su maquinación intramuros, de que Richard sea Richard, se reducen. Como señala Kott:

Ricardo III, a medida que sube los peldaños de la escalera, se hace cada vez más y más pequeño. Como si el Gran Mecanismo lo estuviera devorando y absorbiendo. Poco a poco se convierte en uno de sus engranajes. Deja de ser verdugo, ahora es la víctima atrapada en el engranaje<sup>386</sup>.

Sus palabras en mitad de la batalla revelan lo que quizá sea su verdadera naturaleza: “A horse! A horse! My kingdom for a horse!”<sup>387</sup> Su grito desesperado puede ser un efímero retorno a la humanidad del monstruo ante la muerte. Le contesta el silencio.

### **Ricard 3r del Teatre Lliure**

Com pot evolucionar un adolescent que llegeix el diari, escolta la ràdio i veu a la tele com cada dia la nostra societat escull uns representants que enganyen, menyspreen, malversen, ens envien a la guerra, menteixen i assassinen per aconseguir o mantenir-se en el poder?<sup>388</sup>

Éste es uno de los planteamientos del director Àlex Rigola. En 2005, con la experiencia de *Titus Andrònic* (2001) y *Juli Cèsar* (2002), Rigola hace su tercera incursión en el mundo de Shakespeare, su segunda con el Teatre Lliure y su primera como director artístico de la compañía. Su *Ricard 3r* fue la segunda obra shakespeariana montada para el nuevo teatro Teatre Fabià Puigserver, y se estrenó el 27 de octubre<sup>389</sup> en versión catalana, con la traducción de Salvador Oliva, condensado en cerca de dos horas de representación. Cabe destacar que su estreno realmente ya había ocurrido en el Claustro de Dominicos, dentro del marco de la 28ª edición del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, del 3 al 6 de julio del mismo año, pero con una versión castellana<sup>390</sup>.

El equipo artístico fue el mismo del galardonado *Santa Joana dels Escorxadors* (Young Directors Award, Festival de Salzburg 2004): Bibiana Puigdefàbregas (escenografía), M. Rafa Serra (vestuario), Eugeni Roig (música), Maria Domènech (iluminación) y Ramon Ciércoles (sonido). Los trece

<sup>386</sup> KOTT, Op. cit., 2007, p.97.

<sup>387</sup> Richard, Act V, scene iii. *The tragedy of Richard the Third*. In: SHAKESPEARE, Op. cit., 2007.

<sup>388</sup> TEATRE LLIURE, Op. cit., 2005, p.3. Disponible en: <<http://anterior.teatrelliure.com/document/gira%20ricard%203r%20cat.pdf>>. Consultado en: enero 2014.

<sup>389</sup> Estuvo hasta el 4 de diciembre de 2005.

<sup>390</sup> Hecho que suscitó críticas entre los más estrictos defensores de un “teatro catalanista”. TEATRE LLIURE. Disponible en: <<http://anterior.teatrelliure.com/document/temp0506/memoria%2005-06.pdf>>. Consultado en: enero 2014.

actores/actrices –Chantal Aimée, Pere Arquillué, Lurdes Barba, Ivan Benet, Joan Carreras, Natalie Labiano, Francesc Lucchetti, Norbert Martínez, Alícia Pérez, Joan Raja, Ana Roblas, Eugeni Roig, Anna Ycobalzeta– interpretaron a los dieciséis personajes del montaje. La obra dirigida y adaptada por Rigola, contó con la coproducción del Teatro Español de Madrid y la colaboración del Centre d'Arts Escèniques de Reus.

Del *Ricard 3r* del Teatre Lliure se realizaron 35 funciones, con 8.235 espectadores, mientras que en las giras se llevaron a cabo otras 41 funciones, entre enero de 2006 y enero de 2007, alcanzando 16.493 espectadores<sup>391</sup>. Aunque se trataba de una de las más famosas obras de Shakespeare sobre la ambición y el poder, *Richard III* sólo se había montado una única vez anteriormente en los Países Catalanes, en Girona: *Textos de Ricardo III* (1985), con dramaturgia de Eusebio Lázaro.

La recepción del controvertido espectáculo estuvo marcada, por un lado, por grandes halagos por parte de la crítica especializada, y por otro, por una reacción bastante dispar del público poco acostumbrado a este tipo de representaciones<sup>392</sup>, una vez que el montaje del Lliure situaba al público frente a la más “rigurosa postmodernidad teatral con la relectura que nos permite el clásico”<sup>393</sup>. Aunque cabe destacar que el propio Rigola ha autocensurado algunas escenas de contenido sexual explícito para no provocar contiendas con el ámbito eclesiástico, ya que el estreno se representaba en un marco tan solemne como el Claustro de los Dominicos de Almagro, el crítico Andreu Sotorra plantea cuestiones acerca de la expectativa en general de un público que “se ha hecho mayor”:

El dubte, a hores d'ara, és si la generació que admetia fa uns anys, entusiasmada, el trencament escènic i fins i tot la didàctica, no s'ha fet gran, i el seu relleu, si existeix, sembla més aviat influït pel retorn al classicisme i la seriositat ambiental que ens acapara, ni que això comporti un allunyament de la realitat i una dificultat afegida, perquè aquesta mateixa generació de tall clàssic ja no disposa, com temps enrere, dels mínims referents imprescindibles per entrar en la puresa de segons quins textos.

En la obra de Rigola, Sotorra lee una labor crítica y educativa. “Àlex Rigola encara es mou en l'etapa entre trencadora i didàctica que acosti els grans textos clàssics a l'espectador d'avui”<sup>394</sup>. Sobre su trabajo y la relación entre su obra y el público, el director comenta:

Busco que la gente se cuestione lo que ve, sin esperar respuestas. Hago retratos de la sociedad para recordar cómo somos o adónde vamos. El espectador debe tomar sus propias decisiones. No doy soluciones porque no creo que ésa sea mi función, sino poner a una parte de la sociedad en el microscopio para observarla. Lo demás es producir cambios en la respiración del espectador, emocionarlo<sup>395</sup>.

<sup>391</sup> El espectáculo estuvo de gira por: Valladolid, Sant Cugat del Vallès, Murcia, Lleida, Terrassa, Reus, Mataró, Faro (Portugal), Las Palmas, Toulouse (Francia), Guadalajara, Ciudad Real, Cuenca, Chinchilla, Madrid y Lugo.

<sup>392</sup> SOTORRA, Andreu. *Ricard 3r*, Teatre Lliure, 2005. En: *Clip de Teatre*. Disponible en: <<http://www.andreusotorra.com/teatre/clipdeteatre/lliurefpuigserver2.html>>. Consultado en: enero 2014.

<sup>393</sup> DÍAZ SANDE, José Ramón. European House, Otelo y Ricardo III de William Shakespeare leídos por el Teatre Lliure de Barcelona. Ricardo 3º: fruto del ambiente más que de la genética. En: *Madrid Teatre*. 2007. Disponible en: <<http://www.madridteatro.eu/teatr/entrevistas/2007/entrevista179.htm>>. Consultado en: enero 2014.

<sup>394</sup> SOTORRA, Op. cit., 2005. Disponible en: <<http://www.andreusotorra.com/teatre/clipdeteatre/lliurefpuigserver2.html>>.

<sup>395</sup> Disponible en: <<http://latempestad.mx/alex-rigola>>. Consultado en: enero 2014.

En su nuevo Shakespeare, el director vuelve a elegir una obra sangrienta, igualmente crítica con la violencia, la política y el poder –en este caso, un poder despótico. Para Rigola, la obsesión y la falta de sentimientos pueden desembocar en comportamientos irracionales, que explican “cómo la sociedad ha convertido a los seres humanos en auténticos monstruos. Algunos de los discursos de Ricard al justificar sus acciones están en la línea de los de George Bush respecto a la guerra de Irak”<sup>396</sup>.

Quise hacerlo al ver que nuestra sociedad está relacionada con el poder. Siempre me ha interesado más el tema de que las personas son cómo son por su situación y no por su genética. La gente se va haciendo a sí misma por el entorno y ello hace que modifiquen su genética. Me acordé de Aznar en el caso de la guerra de Irak. Nadie quería ir a la guerra y Aznar, sí. No escuchó la voz del pueblo. En derredor suyo estaba el poder<sup>397</sup>.

También para Angélica Liddell, autora de *El año de Ricardo* (2005)<sup>398</sup>, inspirado en *Richard III*, la amoralidad que prima en cada uno de los pasos de Richard para llegar al poder suponen una ejemplificación de la fragilidad del sistema –tanto del inglés del siglo XV como del contemporáneo–, que permite que lo controlen personas que han llegado a la cúspide a través de trampas, engaños y traiciones. Mediante el personaje de Richard, Liddell también expresa la atracción del pueblo que se somete al sistema con tal de eludir su responsabilidad individual<sup>399</sup>. Al parecer, es más fácil ser connivente y estar cerca del poder, que asumir la responsabilidad y luchar contra la opresión, el despotismo, la manipulación, el abuso e incluso el crimen.

Para Àlex Rigola, Richard no es peor que la sociedad que lo envuelve, puesto que es producto de una sociedad “bastante egoísta, de pensamiento liberal y que se parece a lo que nos estamos acercando cada día más: el sistema capitalista americano”<sup>400</sup>. El director aún ve en la comunicación y en la educación dos factores que determinan el nivel de violencia de la sociedad:

Muestra como nos educamos a través de los medios de comunicación y los políticos que pueden hacer de todo: mentir, negocios con dinero público, corrupción como es el caso de las inmobiliarias, etcétera. Todo esto me hizo pensar en Ricardo III. Al personaje lo puedes ver como genéticamente malo o bien fruto de la educación desde pequeño. Él viene de las guerras entre los York y los Lancaster, que asesinan para llegar al poder porque creen que es de ellos. Ricardo ha recibido esta educación. Es fruto de todos los Ricardos y del pasado<sup>401</sup>.

La pugna por el poder en el seno de una familia en la que la mentira, la traición y el asesinato como medios para lograr un fin son fruto de la educación recibida, aparecen como elementos de una

<sup>396</sup> PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo. El provocador *Ricardo III* del Lliure se presenta en Almagro. En: El Periódico de Catalunya. Teatro I Estreno. Barcelona, 28 de junio de 2005. p.70. Disponible en: <[http://archivo.elperiodico.com/ed/20050628/pag\\_070.html](http://archivo.elperiodico.com/ed/20050628/pag_070.html)>. Consultado en: enero 2014.

<sup>397</sup> DÍAZ SANDE, European House, Otelo y Ricardo III... En: *Madrid Teatre*, 2007. Disponible en: <<http://www.madridteatro.eu/teatr/entrevistas/2007/entrevista179.htm>>.

<sup>398</sup> LIDDELL, Angélica. Dossier “El año de Ricardo”. Centro Dramático Nacional. CDN. Disponible en: <[http://cdn.mcu.es/pdf/cdn0708\\_7.pdf](http://cdn.mcu.es/pdf/cdn0708_7.pdf)>.

<sup>399</sup> VIDAL EGEA, Ana. *El teatro de Angélica Liddell* (1988-2009). Departamento Literatura Española y Teoría de la Literatura, Facultad de Filología, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 2010. (Tesis de Doctorado). p.462. Disponible en: <[dialnet.unirioja.es/descarga/tesis/22624.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/tesis/22624.pdf)>. Consultado en: enero 2014.

<sup>400</sup> MOLINA, Margot. Teatre Lliure ofrece en el Central un 'Ricardo III' que recrea las mafias. En: *El País*. Sevilla, 15 diciembre 2005. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/2005/12/15/andalucia/1134602554\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/12/15/andalucia/1134602554_850215.html)>. Consultado en: enero 2014.

<sup>401</sup> DÍAZ SANDE, European House, Otelo y Ricardo III... En: *Madrid Teatre*, 2007. Disponible en: <<http://www.madridteatro.eu/teatr/entrevistas/2007/entrevista179.htm>>.

historia que aún tiene vigencia para Rigola. El director hace un intento por enlazar el tipo de educación impartida en la actualidad y ciertos acontecimientos grotescos que se presentan como algo “casi” normal<sup>402</sup>. Acerca de la obra y de la normalización de la violencia que viven las nuevas generaciones, Rigola reflexiona:

No considerarà aquest nen el dia de demà que això és normal?  
No venim nosaltres d'una onada de violència igual o superior a la que va veure Ricard III de petit?<sup>403</sup>  
És Ricard més culpable que la societat que l'ha educat?  
Com eduquem els nostres fills?  
Què volem per a la nostra societat?  
Més Ricards?<sup>404</sup>

La primera escena del montaje nos recuerda durante unos breves segundos: “*El hombre no es más que lo que la educación hace de él*. Immanuel Kant”<sup>405</sup>. La cita es proyectada en una pantalla grande, rápidamente sustituida por la foto de familia: Ricard con su madre y los dos hermanos. Nada más empezar, se observa que, en la misma línea de *Juli Cèsar*, con el uso fugaz las palabras “*word*” y “*war*”, en el montaje de *Ricard 3r*, Rigola-Puigdefàbregas dan un paso más –de modo más directo e incisivo– en la intención de conducir y guiar la percepción e interpretación del público. Una vez más, es como si el director hubiese cogido para sí el poder de manipulación que Richard tiene sobre el público. En el montaje del Teatre Lliure, el Ricard catalán seduce al espectador, no sólo con sus “encantos”, sino también con la connivencia y colaboración de Rigola.

En su carrera artística, Rigola ha creado un lenguaje teatral propio: abordar los textos clásicos de un modo crítico, irónico, construyendo un nuevo discurso con una mirada actual. Si bien su singular montaje siguió en su línea de dirección rigurosa, “joven” y contemporánea, *Ricard 3r* fue más allá, impactando al público más ortodoxo de Shakespeare por su provocadora posmodernidad. En su afán de contemporaneidad, el director suprime incluso los números romanos (III). “Un spectacle a la manera original d'Àlex Rigola, potser massa complagut amb la seva solució visual, però indubtablement vàlid en l'evolució i en l'actualitat del nostre temps”<sup>406</sup>. En este parecer coincidimos

<sup>402</sup> SANZ, J. Carlos. El montaje de Alex Rigola se representó del 3 al 6 de julio en el Claustro de Dominicos de Almagro. Con *Ricardo III*, Lliure ofrece un Shakespeare de corte mafioso. En: *La Comarca de Puertollano*. 08/07/2005. Disponible en: <[http://www.lacomarcadepuertollano.com/diario/noticia/2005\\_07\\_08/3](http://www.lacomarcadepuertollano.com/diario/noticia/2005_07_08/3)>. Consultado en: enero 2014.

<sup>403</sup> Richard pasó la mayor parte de su niñez en el castillo de Middleham, en Wensleydale. Cuando su padre y su hermano mayor murieron en la batalla de Wakefield, Richard quedó bajo la tutela de su tío Richard Neville, decimosexto conde de Warwick, el famoso “hacedor de reyes”, cuya intervención sería fundamental para deponer a Enrique VI y coronar al hermano de Richard, Edward IV de Inglaterra.

<sup>404</sup> TEATRE LLIURE, Op. cit., 2005, p.3. Disponible en: <<http://anterior.teatrelliure.com/document/gira%20ricard%203r%20cat.pdf>>. Consultado en: enero 2014.

<sup>405</sup> En su lectura de la obra, anclada en la contemporaneidad, el director se ha inspirado en ejemplos de sucesos violentos protagonizados por jóvenes en los Estados Unidos, en concreto en los del instituto norteamericano Columbine: el macabro episodio donde una quincena de adolescentes murieron acribillados a balazos a manos de dos jóvenes armados. Cf.: *Bowling for Columbine* (Estados Unidos, 2002), película documental dirigida y protagonizada por Michael Moore. Admirada y repudiada por igual, participó en la selección oficial del Festival de Cannes de 2002 y ganó un premio Óscar a la mejor película documental. *Elephant* (Estados Unidos, 2003), película dirigida por Gus Van Sant. Obtuvo la Palma de Oro y el Premio a la mejor dirección en el Festival de Cannes de 2003.

<sup>406</sup> Carlo Rosati (*Scena e Schermo*) citado en: TEATRE LLIURE. *Ricard 3r*. p.10. Disponible en: <[http://anterior.teatrelliure.com/cat/program/temp0506/06ricard\\_4crit.htm](http://anterior.teatrelliure.com/cat/program/temp0506/06ricard_4crit.htm)>. Consultado en: enero 2014.



con Sotorra, que es aún más tajante: "Enfrontar-se a un Shakespeare des d'aquesta mirada contemporània comporta implicar-se en la reescriptura de la mateixa obra clàssica i, en definitiva, renovar-la, rejuvenir-la i revaloritzar-la"<sup>407</sup>.

El montaje de Rigola parte de una voluntad de transgredir a Shakespeare y de la "translación" de la obra a lo contemporáneo, en una explícita e inevitable dialéctica entre fidelidad y traición. "Con esta corrosiva lectura de *Ricardo III*, Rigola se erige como un travieso director teatral que ha llevado a cabo una trastada escénica de campeonato"<sup>408</sup>. En las palabras de Elena Hevia, "el muntatge S'instal·la en aquella frontera estètica que alguns denominen 'rigolada'; altres, atreviment creatiu, i ell prefereix definir-lo amb un nou adjectiu, 'castorfada', en relació amb un dels seus sants patrons, el provocador Frank Castorf, director de la Volksbühne de Berlín"<sup>409</sup>.

Para el análisis espacial de la obra se han tenido en consideración las fotos y notas de prensa, aunque el mismo se ha fundamentado principalmente en el vídeo del montaje facilitado por la Fundació Teatre Lliure– Teatre Públic de Barcelona<sup>410</sup> y en la entrevista con Bibiana Puigdefàbregas<sup>411</sup>, la escenografía del mismo.

Se trata de una apuesta escenográfica más arriesgada, como confirma Puigdefàbregas. Buscando la contemporaneidad del texto clásico, el montaje está concebido en clave de tragicomedia, que se equilibra entre la desventura y la ridiculez de Richard III<sup>412</sup>. Rigola-Puigdefàbregas plantean un diálogo intercultural y sitúan la acción en un *pub* –más bien un "puticlub"– inspirado en la estética de los años setenta. Se trata de un *Ricard 3r* caracterizado como un *cowboy* mafioso sin escrúpulos, obsesionado por el poder y adicto a la cocaína, cuya sed de ambición es tan descomunal que acaba provocando una espiral de violencia. Alrededor de su figura neurótica/psicótica existe un clan de la mafia norteamericana: "el original parte de una estructura familiar que se enfrenta y eso se acerca mucho al mundo de las mafias; donde prima la idea de la familia en sentido cerrado y lo que realmente importa es el poder económico"<sup>413</sup>. Esa "corte" de personajes se caracteriza minuciosamente como "gente de la noche" –matones, mafiosos, prostitutas y demás fauna noctámbula: "la corte se convierte en una *site comedy* de pesadilla, sólo para adultos, con bailes,

<sup>407</sup> SOTORRA, Op. cit., 2005. Disponible en: <<http://www.andreusotorra.com/teatre/clipdeteatre/lliurefpuigserver2.html>>.

<sup>408</sup> SANZ, Op. cit., 08/07/2005. Disponible en: <[http://www.lacomarcadepuertollano.com/diario/noticia/2005\\_07\\_08/3](http://www.lacomarcadepuertollano.com/diario/noticia/2005_07_08/3)>. Consultado en: enero 2014.

<sup>409</sup> HEVIA, Elena. Simpatia per Shakespeare. En: *El Periódico de Catalunya*. Barcelona, 23/10/2005. p.69. Disponible en: <<http://hemerotecadigital.institutdelteatre.cat/jspui/bitstream/65324/13994/1/20051023MAE-PER-I.pdf>>. Consultado en: enero 2014.

<sup>410</sup> Además del clip del espectáculo, disponible en la página web del Teatre Lliure: <[http://anterior.teatrelliure.com/video/temp0506/vricard\\_cat.htm](http://anterior.teatrelliure.com/video/temp0506/vricard_cat.htm)>. Consultado en: enero 2014. O bien, ver: Anexo DVD- *Ricard 3r*- Clip Teatre Lliure.

<sup>411</sup> Entrevista con Bibiana Puigdefàbregas, realizada por la autora el 04/02/2014, en el Institut del Teatre, en Barcelona.

<sup>412</sup> Y que en este sentido tiene algo del Quijote de Cervantes.

<sup>413</sup> Àlex Rigola citado en: MOLINA, Op. cit., 15 diciembre 2005. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/2005/12/15/andalucia/1134602554\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/12/15/andalucia/1134602554_850215.html)>.

canciones y apariciones estelares que llevan a la risa del respetable<sup>414</sup>. La comicidad reside en la lucha de Ricard contra su familia y clientes por un poder “de risa”, por la regencia de un bar de quinta categoría, el “Pub Occidental” –poniendo en evidencia la fragilidad del concepto de “poder”<sup>415</sup>.

Bibiana Puigdefàbregas destaca que Rigola quería ubicar la obra en un contexto absolutamente realista, transgrediendo el mundo de Shakespeare. El bar –al contrario de un gimnasio o de supermercado, otras opciones cotejadas durante el proceso de concepción del espectáculo, que estarían más bien identificados como *no-lugares*– puede ser leído como un lugar adonde uno va para encontrarse, un lugar que puede dar cabida a relaciones y planteamientos más profundos<sup>416</sup>.

Puede parecer inusitado y estrambótico que Àlex Rigola sitúe a Richard en una familia mafiosa, en un ambiente de matones. Sin embargo, diez años antes, en el documental *Looking for Richard*<sup>417</sup>, un experto en Shakespeare ya afirmaba que el dramaturgo veía a Richard y a Buckingham, como mafiosos y matones. Matones de clase alta. La paradoja está en que en ese ambiente degradado –lumpen–, al margen de la legalidad y en la marginación social, esos personajes –mafiosos, matones, narcotraficantes, proxenetas– tradicionalmente carentes de conciencia política, en la obra son los mismos que detentan el poder.

En el montaje del Teatre Lliure, de acuerdo con la lectura ideológica de la obra, la estética escénica se aproxima mucho a Quentin Tarantino (*Pulp Fiction*, 1994). Otros referentes del imaginario estético son la película *Casino*, 1995, de Martín Scorsese, y la serie televisiva estadounidense *Los Soprano* (1999-2007, creada y producida por David Chase). También se puede pensar en otras películas protagonizadas por Al Pacino, como *El padrino II* (1974) y *Scarface* (1983). La referencia a la mafia estadounidense y a esa estética parece funcionar como un lente a través del que el público mira el espectáculo<sup>418</sup>. El *Ricard 3r* del Teatre Lliure guarda relación icónica con el cine y las series de mafiosos, a medida que su versión parece *importar* sentidos/significados mediante el uso de un significativo “común”: un sentido ya “prefabricado”, que ya está en el imaginario del público, que forma parte de su –supuesta– competencia. Aunque el *Ricard 3r* de Rigola-Puigdefàbregas construye su texto espectacular “contaminado” por otros géneros, tales como cinematográfico o televisivo, y obras ya conocidas por los espectadores, esa “estética mafiosa” es utilizada de una manera original: introducida en un montaje de Shakespeare. Se crea, así, un significado novedoso –transgresor– gracias a las interrelaciones estridentes establecidas entre la estética mafiosa y la tradición teatral shakesperiana.

---

<sup>414</sup> Eduard Molner (La Vanguardia – Culturas) citado en: TEATRE LLIURE. *Ricard 3r*. p.9. Disponible en: <[http://anterior.teatrelliure.com/cat/program/temp0506/06ricard\\_4crit.htm](http://anterior.teatrelliure.com/cat/program/temp0506/06ricard_4crit.htm)>. Consultado en: enero 2014.

<sup>415</sup> Ver: Anexo DVD- *Ricard 3r*- Prólogo.

<sup>416</sup> Entrevista con Bibiana Puigdefàbregas, realizada por la autora el 04/02/2014, en el Institut del Teatre, en Barcelona.

<sup>417</sup> *Looking for Richard* (Estados Unidos, 1996), 112min, dirigido y protagonizado por Al Pacino.

<sup>418</sup> En la comparación con el lenguaje cinematográfico, Rigola afirma: “Shakespeare hoy en día sería Spielberg, usaría el máximo de medios de forma racionalizada, jugando con las emociones del espectador, pero dándoles contenido”. Àlex Rigola citado en: MOLINA, Teatre Lliure ofrece en el Central un 'Ricardo III'... En: El País, 2005. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/2005/12/15/andalucia/1134602554\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/12/15/andalucia/1134602554_850215.html)>.

El espectáculo se desarrolla permeado por proyecciones de vídeo en pantalla, canciones y música en directo, micrófonos, gags de signo gamberro, prostitución, frecuentes visitas al lavabo, alcohol, tabaco y otras drogas. Algunas secuencias remiten a un *Thriller* televisivo acrecentado por una ecléctica banda sonora, ejecutada por Eugeni Roig y los demás actores. La música en directo también adquiere especial protagonismo con canciones como: "Ne me quitte pas" de Jacques Brel, "Sympathy for the devil" de Rolling Stones, "Like a Rolling Stone" de Bob Dylan y "Rivers of Babylon" de Boney M.

A través de la música, de las referencias fílmicas y de las imágenes y proyecciones de vídeo, el lenguaje contemporáneo –y también local, en algunas referencias como la de la entidad bancaria La Caixa– se mezcla con el texto shakespeariano, produciendo un diálogo intercultural. Éste es fundamental para que obras originadas en otra época y cultura puedan ser percibidas por el público contemporáneo –sobre todo, catalán–: la lengua, las imágenes, la escenografía y el espacio se convierten en elementos mediadores de esa fusión de horizontes histórico y de expectativas.

Como afirma Gonzalo Pérez de Olaguer, "el muntatge ofereix un descontrol controlat i la majoria dels personatges estan passats de voltes. Asseylaria que el que menys és el de Ricard III, encarnat amb enorme autoritat i matisos per un esplèndid Pere Arquillué"<sup>419</sup>. De hecho, pese a una primera impresión de caos en el escenario, se nota el control de la dirección en todo el espectáculo, en los mínimos detalles, y un Ricard que domina a todos y a todo lo que "se le cruce por delante".

Especialmente, un desolado y cutre *pub* o *snack-bar* americano alberga la trama –una especie de prostíbulo, en realidad–, que además del espacio de bar *after-hours* propiamente dicho, incluye también un tablado de música en vivo y un altílo con una pequeña oficina. "*Ricard 3r* s'ambienta en un club de noies de mala mort nord-americà, decorat a l'estil *kitsch* de casa de barrets a la catalana regentada per la màfia de l'est europeu. Més o menys"<sup>420</sup>. Acerca del espacio escénico sobrecargado, Puigdefàbregas destaca, como autocrítica, su excesiva ordenación y que, a nivel de proyecto, no se apostó a fondo por lo que hubiese podido ser<sup>421</sup>. Recurriendo a estereotipos y a la estética *kitsch*, hay un gran entramado de signos icónicos y significaciones ya contruidos. La polifonía informativa del espectáculo está formada por una redundancia de signos, provenientes de distintos canales que, mediante la competencia del espectador, asegura la comunicación. En cambio, visual y espacialmente, el espectáculo reduce el abanico de los "efectos de sentido" al mostrar mucho y/o todo, y el espectador pierde gran parte de su libertad interpretativa en la construcción del referente-signo teatral.

El espacio es una caja escénica en dos niveles: un espacio único relativamente reducido con escenas simultáneas. Con atmósfera "setentera", diversos signos visuales componen un ambiente cargado. En

<sup>419</sup> PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo. Seductor i assassí. p.24. En: *El Periódico*. 04 de noviembre de 2005. Disponible: <<http://hemeroteca.cdmae.cat/jspui/bitstream/65324/10945/1/20051104MAE-PER-VII.pdf>>. Consultado en: enero 2014.

<sup>420</sup> SOTORRA, Op. cit., 2005. Disponible en: <<http://www.andreusotorra.com/teatre/clipdeteatre/lliurefpuigserver2.html>>.

<sup>421</sup> Entrevista con Bibiana Puigdefàbregas, realizada por la autora el 04/02/2014, en el Institut del Teatre, en Barcelona.

la planta baja –de aproximadamente 12 metros de ancho por 6 metros de profundidad– está el bar con su barra, decoración de colores chillones, suelo de madera, muebles sencillos de madera y cuero, puerta “wc” (constantemente utilizado por los personajes para entradas y salidas), puerta doble tipo cortafuego (de cara al público), puerta de la cocina, con cortina de tiras de plástico (en el lateral izquierdo, para entradas y salidas de los personajes), pequeña tarima con instrumentos (batería, teclado electrónico y micrófonos) en un rincón, mesas con bancos, bola de espejitos de discoteca, luces de neón, plantas y la escalera que da acceso al attillo. Éste es un corredor con barandilla de madera, una puerta, cuadro-retrato de Shakespeare, máquina tragaperras, anuncio luminoso de Red-Bull, teléfono monedero en la pared, y póster con “chica de calendario” (semidesnuda, con la bandera de Reino Unido). Al fondo del pasillo/corredor del attillo del escenario hay un cuartito-oficina con ventana hacia el público: la “Torre de Londres”. La “torre” –que apenas es referida literalmente en la obra<sup>422</sup>– es el resultado de una superposición de lenguajes escénicos. Explorando los espacios propios de un bar, se ha jugado con lo inesperado, con los niveles y el poder. La oficina-torre es el lugar de dominio de unos personajes por encima de otros.

Completa el conjunto una pantalla grande en la que se puede ver proyectadas en directo imágenes del *off*-teatral<sup>423</sup> –en general lo que pasa allí dentro–: una “cita visual” del montaje a Castorf. “Hay dos sets de televisión tras la escenografía donde los actores siguen actuando, a veces representando la escena principal y en otras ocasiones escenas que no existen como tal, pero que son parte de la acción”<sup>424</sup>. Un ejemplo es que en la primera escena de lo que sería el quinto acto, antes de la “batalla final”, Ricard cae al suelo borracho y se duerme: sueña con todos los que ha asesinado –las escenas van siendo mostradas en la pantalla en un nostálgico *flashback*<sup>425</sup>. Como a lo largo de toda la representación el espacio escénico no cambia absolutamente nada –a excepción de la iluminación y de las proyecciones de vídeo–, se mantiene visualmente y a todo momento, la referencia al teatro de Shakespeare –en el que el espacio escénico tampoco cambiaba– y que contrasta con la estética global del espectáculo. No obstante, la iluminación, las proyecciones de vídeo y la música tienen un papel determinante en la ambientación de las escenas.

El vestuario, así como la escenografía en general, tiene un corte realista –y mimético con respecto al mundo extra teatral–, que contribuye a la singularidad de la puesta en escena, tratándose de una obra de Shakespeare que rompe con las convenciones de su teatro. El vestuario de todos los personajes shakespearianos de la obra es contemporáneo (década de los setenta), sin ninguna

---

<sup>422</sup> Cabe destacar, incluso, que no siempre la oficina-torre ejerce el mismo papel que tiene en el texto dramático. Rompiendo con la convención teatral, por ejemplo, Clarence, hermano de Ricard, es “encerrado” en la nevera, y no en la Torre de Londres. Así, la “torre” no está siempre en el cuartito del attillo, a veces está en otros espacios propios del bar.

<sup>423</sup> Los asesinatos de Lady Anna, de los sobrinos de Ricard y de Buckingham, por ejemplo, son transmitidos en directo a través de la pantalla.

<sup>424</sup> El Lliure trae al Central el clásico ‘Ricardo III’ ambientado en una familia mafiosa. En: ABCDeSevilla. 15/12/2005. Disponible en: <[http://www.abcdesevilla.es/hemeroteca/historico-15-12-2005/sevilla/Sevilla/el-lliure-trae-al-central-el-clasico-ricardo-iii-ambientado-en-una-familia-mafiosa\\_1013003338194.html](http://www.abcdesevilla.es/hemeroteca/historico-15-12-2005/sevilla/Sevilla/el-lliure-trae-al-central-el-clasico-ricardo-iii-ambientado-en-una-familia-mafiosa_1013003338194.html)>. Consultado en: enero 2014.

<sup>425</sup> Ver: Anexo DVD- *Richard 3r*- Conciencia.

referencia a lo renacentista/isabelino<sup>426</sup>. El Ricard-Arquillué no es jorobado, en cambio, cojea de una pierna, es miope, tiene barriga cervecera y la mano izquierda deforme siempre con un guante negro. Con la cara sin afeitar, lleva camisa hortera arremangada, semi-abierta, cadena de oro sobre el pecho, gafas de culo de vaso, sombrero y botas de *cowboy*, y pistola en la cintura. "Pere Arquillué, metralleta en mà, encarna un Ricard amb ulleres de cul de got que lluita per mantenir el control d'un 'after hours' d'allò més xaró"<sup>427</sup>.

En la escena de la coronación, Ricard viste chaqueta de traje negra, se arrodilla y jura sobre una biblia: el *cowboy*-rey es investido con su sombrero-corona. Enseguida todos los personajes masculinos celebran con un trago y escupen al suelo. Los demás se caracterizan por un vestuario del mismo "estilo": los hombres llevan camisa "setentera" y cadenas de oro, pantalón de campana, algunos con zapatos blancos, corbata, unos con sombrero, otros con pelo con gomina, gafas de sol y pistolas en la cintura.

Los personajes femeninos son tres reinas –cada una con una escena de viñeta de cómic, con tintes de *femme fatale* a lo Tarantino– y dos prostitutas: llevan ropa escotada, corta, ajustada y llamativa, con tacones, gafas oscuras y pelucas. Lady Anne, por ejemplo, viste un vestido corto de charol, con aires de gogó. Después de seducida por Ricard –suplicando que no le abandone mientras cantaba "Ne me quitte pas"–, ella también "se convierte" en prostituta y drogadicta. En la obra, las mujeres sólo observan, beben, fuman, hablan y lloran. Pese a ello, tienen un papel fundamental en la trama: son las víctimas, las manipuladas y cómplices de la acción de los hombres, en especial de Ricard.

Algunas escenas del montaje destacan por lo inusitado y lo irreverente. En lo que sería el segundo acto, hay una especie de programa de auditorio, con focos, música y una breve actuación cómica de actores que hacen de muñecos ventrílocuos –los chicos sobrinos de Ricard– sobre la barra del bar. Enseguida, se convierten en muñecos y son llevados por su tío al cuartito-torre del altillo del escenario. Allí se quedan mirando por la ventana. En las escenas siguientes se escucharán sus desgarradores gritos: "¡Mami, mami!"<sup>428</sup>.

Otra escena de interés es la en que Ricard está a un paso de ser rey, y lo celebra: dos prostitutas con pompones bailan sobre la barra del bar, luego, en una insinuación más que evidente a La Caixa<sup>429</sup>, sobre la misma barra preparan la cocaína con una tarjeta de crédito gigante y usan un enorme billete de dólar para esnifarla. Una luz rojiza ilumina el escenario. Mientras en la pantalla se ve el vídeo de un bombardeo aéreo de la Segunda Guerra Mundial, en blanco y negro, los personajes tocan en directo y cantan: "Sympathy for the Devil". Todos bailan sensualmente, hay incluso una referencia al baile de Catherine Zeta-Jones en *Chicago*. A continuación la iluminación se vuelve verdosa y "se consuma" la

<sup>426</sup> La única excepción a ello serían los Marlowes que aparecen sobre el escenario hacia el fin del montaje.

<sup>427</sup> MONEDERO, Marta. La màfia de 'Richard 3r'. p.47. En: *Avui*. Barcelona, 22 d'octubre del 2005. Disponible en: <<http://hemeroteca.cdmae.cat/jspui/bitstream/65324/4922/1/20051022MAE-AVU-I.pdf>>. Consultado en: enero 2014.

<sup>428</sup> Ver: Anexo DVD- *Ricard 3r*- Sobrinos.

<sup>429</sup> Entidad financiera *Caixa d'Estalvis i Pensions de Barcelona*.

boda: en el “cuartito”, Ricard-*devil* (con cuernos) tiene sexo con Anne-novia-drogadicta (con velo blanco y maquillaje corrido)<sup>430</sup>.

La intertextualidad también está presente en el montaje, en la materialización de Marlowe. Es interesante como, en lo que sería el último acto, los personajes asesinados van siendo sustituidos por “Marlowes”<sup>431</sup>: en lugar de un escenario despoblado, cada vez más se ve un teatro isabelino. Primero surge un camarero con el pelo y el vestuario al estilo del dramaturgo, mientras lee un libro que se titula “Marlowe”. Son personajes mudos. Poco a poco el bar-escenario se va llenando de fantasmas Marlowes<sup>432</sup>, que llegarán a ser seis.

En la espiral de violencia y asesinatos, el ritmo y la tensión del montaje va en un *crescendo* que acompaña las jugadas y el avance de Ricard en su objetivo: eliminar a cualquier posible heredero o descendiente que le pueda hacer sombra en el poder, revelando así la cara más salvaje del ser humano, dispuesto a devorar a su ser más querido con tal de no perder el reino –como *Saturno devorando a sus hijos*– aunque éste acabe no valiendo más que un simple caballo para huir de la derrota final<sup>433</sup>. En la última escena, un Ricard desesperado, micrófono en mano –como si de un telepredicador perverso se tratara–, narra su última batalla, mientras dispara con pistola de festín –cuyo ruido recuerda los petardos de una “festa major”–, y clama en su último suspiro: “Un cavall! Un cavall! El meu reialme per un cavall! A horse! A horse! My kingdom for a horse!”<sup>434</sup> Como buen estratega-ajedrecista, Ricard sabe que en el campo de batalla-tablero, solo y abandonado, la supervivencia del rey depende de un *simple* caballo. En el escenario oscurecido quedan solamente unas luces y la “torre” iluminada de rojo donde una actriz canta “Rivers of Babylon”.

El tema central de *Richard III* de Shakespeare podría ser la lucha por el poder en el seno de la familia. Con su versión bastante personal, Rigola pone en evidencia su actualidad. Al desplazar la historia original –en el tiempo y en el espacio–, situar la acción en un *pub* cursi y a los personajes en un clan mafioso, el montaje del Teatre Lliure consigue una relación inesperada, pero verosímil. Ricard y su familia son el reflejo sobre la escena de lo que se ve en los telediarios de todo el mundo: la guerra entre clanes, las disputas sangrientas de poder entre mafias, ya sean estadounidenses, mexicanas, italianas, rusas o chinas, por citar algunas –aunque sin el *glamour* de la corona de Inglaterra como telón de fondo. Rigola borra cualquier vestigio de “maquillaje aristocrático”, dejando al descubierto la decadencia que viven los personajes. El valor del montaje reside en el hecho de que el público contemporáneo no habituado a Shakespeare accede así –a través de una estética de estereotipos

<sup>430</sup> Ver: Anexo DVD- *Ricard 3r- Sympathy for the Devil*.

<sup>431</sup> Es innegable la influencia de Marlowe en la obra. A menudo los especialistas la tildan de sátira, quizás por el contenido épico en el argumento. Incluso el dramaturgo crea su *Edward II* con los mismos materiales con los que Shakespeare creó *Ricardo III*. En palabras de Bloom, “el Ricardo de Shakespeare es todavía abiertamente marloviano, un maestro del lenguaje persuasivo más que un profundo psicólogo o un criminal visionario”. Y sobre la obra: “es muy difícil decidir si *Ricardo III* parodia a la obra de Marlowe o *Eduardo II* contraparodia la obra de Shakespeare”. BLOOM, Op. cit., 2002, p.95, p.84.

<sup>432</sup> Cabe recordar que Christopher Marlowe habría muerto en una pelea en un bar-taberna, el 30 mayo 1593.

<sup>433</sup> SOTORRA, Op. cit., 2005. Disponible en: <<http://www.andreusotorra.com/teatre/clipdeteatre/lliurefpuigserver2.html>>.

<sup>434</sup> Ver: Anexo DVD- *Ricard 3r- My Horse!*

cinematográficos, con derecho a alusiones a Marlowe e Inglaterra– a su texto clásico, en una ampliación de las fronteras de recepción de estos textos.

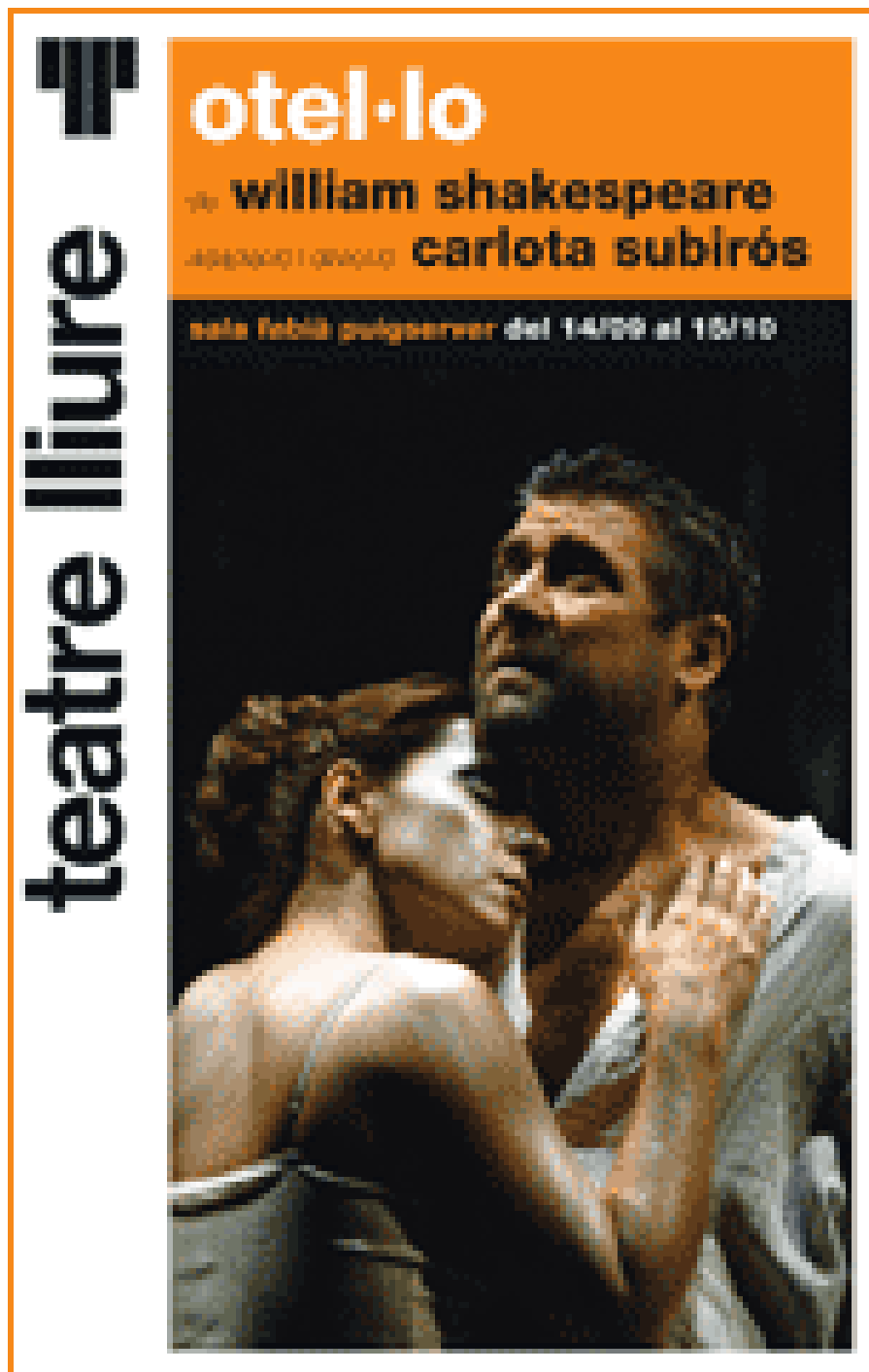
Deliberadamente, Rigola ha buscado transgredir a Shakespeare, el espacio renacentista-isabelino y la convención teatral. Del espectáculo se concluye que la gran innovación ha sido “alejar a los personajes del estereotipo de lo dramático para acercarlos a una condición humana disparatada y en ocasiones con tintes caricaturescos”<sup>435</sup>. Espacialmente, la puesta en escena está sobrecargada de estereotipos, de estética maximalista y *kitsch*, en oposición al espacio renacentista-isabelino “vacío”, “desnudo”. El iconismo es el recurso mimético –entre el cine/series y el referente teatral– que estructura visual y espacialmente todo el montaje, conduciendo y controlando la construcción de significado: el retrato de Shakespeare y la bandera de Reino Unido impiden que el público olvide que se trata de una pieza del bardo. Asimismo, el conjunto creado tiene la capacidad de entretener al espectador a partir de su carácter posmoderno, donde se destaca una asociación coherente entre discurso crítico y lenguaje estético.

Cabe destacar que la contemporaneidad del montaje no está sólo en el tratamiento del espacio, sino en la interrelación con la concepción más básica del espectáculo. Más que poseer una escala *humana*, espacialmente, el pub mafioso de Ricard tiene la domesticidad propia de un negocio familiar. Y aunque no se establece una relación muy directa con el público –ni siquiera en los soliloquios de Ricard–, gracias en parte a esta domesticidad, el espectador sigue sintiéndose cercano al protagonista y seducido por él. Por lo demás, Richard-rey o Ricard-mafioso es igualmente seductor en sí mismo. Es posible leer una dramaturgia del espacio que logra reunir en un único espacio todas las esferas de dominio de Richard: familiar, social, militar y del poder (real). En ese ambiente, Ricard 3r “campa a sus anchas”.

---

<sup>435</sup> Por ejemplo, Lady Anna, la amante “forzosa” de Ricardo III, durante el transcurso de la acción va adentrándose en una actitud autodestructiva a base de consumir alcohol y todo tipo de drogas.

### 3.4.3. *Otel·lo*



Cartel del espectáculo *Otel·lo*, Teatre Lliure, temporada 2006-2007.



A lo largo de cinco actos, escritos en verso y prosa, *Othello, The Moor of Venice* es una tragedia de sustrato contestatario que muestra la caída de un general africano al servicio de Venecia. Mientras los teatros londinenses volvían a cerrarse debido a la peste, Shakespeare compuso *Othello* unos meses antes de su primera representación, con la compañía de los King's Men, el 1 de noviembre de 1604, en el Palacio de White Hall de Londres, probablemente ante el rey James I de Inglaterra<sup>436</sup>.

El éxito de *Othello* en su tiempo y la buena acogida por parte del poder político han sido registrados<sup>437</sup>. A lo largo de 1610, se representó en Londres y Oxford<sup>438</sup>. En 1612-13, los King's Men la ofrecieron como parte de la celebración de la boda de la princesa Elizabeth y Frederick V. Más tarde, en 1629 y 1635, *Othello* sería representado también en el Blackfriars, en Londres<sup>439</sup>. En las décadas siguientes se sucederían representaciones por Inglaterra. En 1660, con la nueva King's Company, Margaret Hughes representó el papel de Desdémona, probablemente la primera vez que una actriz profesional aparecía en la escena del teatro inglés<sup>440</sup>.

La acción dramática se sitúa claramente entre la ciudad de Venecia y la isla de Chipre; pero su tiempo es difícil de precisar. Se sabe que sólo unas horas, las de una noche y su madrugada, tienen lugar en Venecia antes de la partida de Otelo. Hay aun un viaje en barco, de duración indeterminada, de Venecia a Chipre. Y los días y las noches, de número indefinido también, que se suceden en la isla, desde la llegada de Otelo hasta las palabras finales de Ludovico, en la última escena del último acto.

En cuanto a su origen, el personaje de Otelo carece de historicidad<sup>441</sup>. La fuente principal de Shakespeare fue una obra de ficción: el cuento *Un capitán moro* de la colección *Gli Ecatommiti* (1565), de Giovanni Battista Cinthio<sup>442</sup>. Shakespeare

estilizó la acción, otorgó a Otelo complejidad y nobleza de carácter (...) e hizo de todo el drama un estudio sobre la sospecha, la desconfianza y los celos. También agregó, lo que es crucial, profundidad al personaje de Yago. (...) en Shakespeare [Yago] es a ojos de todo el mundo el modelo de amigo y soldado leal, y sólo los espectadores compartimos su secreto<sup>443</sup>.

*Othello* se situaría, como confirma la acción de la tragedia, en un tiempo anterior a la Cuarta Guerra otomano-veneciana (1570-1573), período de probable asedio turco, durante el cual Chipre resistía

---

<sup>436</sup> CONEJERO, M. A., V. Forés y J. V. Martínez Luciano. Introducción. En: SHAKESPEARE, William. *Othello*. Madrid: Cátedra, 1985. p.42.

<sup>437</sup> Parte del éxito de *Othello* podría explicarse por la presencia de elementos conocidos hasta entonces por el público, aunque reelaborados y contextualizados de manera nueva, lo cual, quizá, reduciría el impacto de la innovación shakesperiana y haría la obra más asimilable.

<sup>438</sup> LOOMIS, Catherine (ed.). William Shakespeare: A Documentary Volume, Vol. 263. En: *Dictionary of Literary Biography*. Detroit: Gale, 2002. p.200-201.

<sup>439</sup> POTTER, Lois. *Othello: Shakespeare in performance*. Manchester: Manchester University Press., 2002. p.12.

<sup>440</sup> HALLIDAY, F. E. *A Shakespeare Companion 1564-1964*. Baltimore: Penguin, 1964. p.346-347.

<sup>441</sup> Aunque Otelo podría estar inspirado en el patricio Cristoforo Moro, que fue lugarteniente en Chipre, en 1508, y que perdió su mujer en el viaje de regreso a Venecia.

<sup>442</sup> *Un capitán moro*, cuento número 37 de la colección de cien relatos de *Gli Ecatommiti* (1565), del escritor italiano Giovanni Battista Giraldo Cinthio.

<sup>443</sup> MACLEISH, UNWIN, Op. cit., 2000, p.259.

bajo el dominio de la República de Venecia, hasta su caída en manos turcas. Los datos concretos sobre la batalla de Chipre proceden de la *History of the Turks*, de Richard Knolles, publicada en 1603.

En lo relativo a la atmósfera histórica y social en la que Shakespeare compuso la obra, hay una serie de sucesos que merecen ser mencionados. A finales del siglo XVI, la reina Elizabeth I emitió una proclama discriminatoria y racista, a propósito de la presencia de personas negras en Inglaterra. Esta proclama marcaría el inicio de la promoción oficial del racismo, que prosiguió durante cinco años, hasta 1601, tres años antes de la escritura de *Othello*. Emily Carroll Bartels, en un artículo titulado *Too Many Blackamoors: Deportation, Discrimination, and Elizabeth I*, explica los detalles de esa política:

In 1596, Queen Elizabeth issued an "open letter" to the Lord Mayor of London, announcing that "there are of late divers blackamoors brought into this realme, of which kinde of people there are allready here to manie" and ordering that they be deported from the country. One week later, she reiterated her "good pleasure to have those kinde of people sent out of the lande" and commissioned the merchant Casper van Senden to "take up" certain "blackamoors here in this realme and to transport them into Spaine and Portugall". Finally, in 1601, she complained again about the "great numbers of Negars and Blackamoors which (as she is informed) are crept into this realm" defamed them as "infidels, having no understanding of Christ or his Gospel" and, one last time, authorized their deportation<sup>444</sup>.

Bartels explica que la política de deportación duró poco porque la intención real no era eliminar del todo la presencia de *negars* y *blackamoors*, sino utilizar unos cuantos de ellos como moneda de canje por prisioneros ingleses, cautivos en España como consecuencia de la Guerra anglo-española, que comenzó en 1585 y finalizó en agosto de 1604<sup>445</sup>, el mismo año en que Shakespeare compondría *Othello*<sup>446</sup>. Refiriéndose a las proclamas discriminatorias de Elizabeth I, Bartels añade que "these documents have become pivotal to critical assessments of the material and ideological place of 'blacks' within England as well as of early constructions of racism and race within English literature of the period"<sup>447</sup>.

Ahora bien, ¿cómo situamos *Othello* a la luz de estos hechos? Que el protagonista sea un hombre negro convierte esta tragedia en una obra indisociable de la atmósfera racista de su tiempo –a la que pertenecía *El judío de Malta* (1589), de Marlowe. Pero la cuestión es si la pieza funciona como extensión de las proclamas de Elizabeth I, o como reacción ante ese ambiente. Es sabido que en tiempos de Shakespeare la literatura solía describir a los moros y otros pueblos de piel oscura como

---

<sup>444</sup> BARTELS, Emily Carroll. Too Many Blackamoors: Deportation, Discrimination, and Elizabeth I. p.305-322. En: *SEL Studies in English Literature 1500-1900*. Tudor and Stuart Drama. Volume 46, Number 2. Spring 2006. The Johns Hopkins University Press, 2006. p.305. Disponible en: <[http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/studies\\_in\\_english\\_literature/v046/46.2bartels.pdf](http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/studies_in_english_literature/v046/46.2bartels.pdf)>. Consultado en: diciembre 2013.

<sup>445</sup> *Ibidem*, p.308.

<sup>446</sup> En *Othello* podemos encontrar alusiones a este período de guerra que atravesaba Inglaterra. El naufragio "providencial" de la flota otomana que intenta invadir Chipre podría aludir a la inesperada derrota en 1588 de la Armada Invencible, en su intento de invadir Inglaterra y destronar a Elizabeth I.

<sup>447</sup> BARTELS, Op. cit., 2006, p.306.

villanos. Por otra parte, y en lo que se refiere a las palabras de Elizabeth –“infidels, having no understanding of Christ or his Gospel”<sup>448</sup>– Shakespeare evita cualquier alusión religiosa en su obra.

Al final de la tragedia, Otelo conspira para asesinar a su depuesto lugarteniente y asesina a su propia esposa. La imagen de los *negars* y *blackamoors*, eventualmente representada por Otelo, adopta un tono de perversión y violencia que parece confirmar el racismo isabelino. Sin embargo, estas acciones reprochables no son perpetradas por un hombre totalmente ajeno a la sociedad en la que vive. Otelo es un general de la República de Venecia, con nueve años de servicio al Estado. Es altamente valorado y respetado por quienes se encuentran tanto por encima como por debajo de su mando. En ciertos aspectos, Otelo es uno de ellos –aunque sólo en ciertos aspectos.

Sobre todo hay que considerar que Otelo no actúa por cuenta propia, sino instigado por Yago, su alférez veneciano. En el fondo, Otelo, el hombre negro, es un instrumento de Yago, el hombre blanco. Otelo es el “hacedor”, pero Yago es el autor intelectual de los crímenes. Según esta perspectiva, las acciones del hombre negro se corrompen por instigación del hombre blanco, y sería en este último donde tendríamos que buscar los eventuales “orígenes del mal”. Quizá podríamos leer en esta tragedia una especie de contra-proclama: “*son los hombres blancos quienes hacen malos a los negars y blackamoors, ya sea por instigación o por ideología; el mayor defecto de negars y blackamoors no reside tanto en su perversidad como en su ingenuidad y su credulidad*”.

Auden coincide en que Otelo es un títere de la voluntad de Yago:

El personaje más importante es Yago, no Otelo. Yago es quien *hace* todo. Además, es la obra en que el villano consigue todo lo que se propone, incluso la autodestrucción. En casi todas las tragedias, la caída del héroe de la gloria a la miseria y la muerte es obra de los dioses o de sus propios actos libremente elegidos, o más frecuentemente, una mezcla de ambas causas. Pero la caída de Otelo es obra de otro ser humano: nada de lo que dice o hace tiene su origen en el héroe. Por lo tanto, sentimos lástima por él, pero no respeto: nuestro respeto está reservado para Yago<sup>449</sup>.

No obstante, con esto no pretendemos ver en la tragedia de Shakespeare una absolución implícita. Otelo es culpable de matar a su mujer; pero su condición étnica –y aquí reconocemos a un Shakespeare que va a contracorriente del oficialismo de su tiempo– no es la causa de su violencia. “Juzguemos a Otelo por sus actos, y no por el color de su piel”, parece decirnos esta tragedia con habilidad y ambigüedad shakesperianas. El mismo personaje nos lo reclama en la última escena del último acto: “When you shall these unlucky deeds relate, Speak of me as I am: nothing extenuate, Nor set down aught in malice”<sup>450</sup>.

Esta ambigüedad dramática a la hora de cuestionar la ideología de su tiempo es lo que acerca a *Othello* a la obra maestra y la aleja de la propaganda antisistema. En buena medida libre de racismo de su época, cabe recordar que dada la censura, cualquier dramaturgo del período isabelino que

---

<sup>448</sup> Ibídem, p.305.

<sup>449</sup> AUDEN, Wystan Hugh. *El mundo de Shakespeare*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora SA, 1999. p.108-109.

<sup>450</sup> Otelo, Act V, scene ii, *Othello, the moor of Venice*. In: The RSC Shakespeare. *William Shakespeare Complete Works*. Edited by: Jonathan Bate and Eric Rasmussen. London: Macmillan, 2007.

quisiera sobrevivir a sus ideas a contracorriente debía mostrarlas desde la penumbra, indirectamente. Según nos indica la historia, *Othello* fue todo un triunfo de la ambigüedad y la simulación de Shakespeare: satisfacería las expectativas del poder y sembraría, quizá, las dudas en los espectadores más agudos.

La pieza destaca por ser, posiblemente, la tragedia de Shakespeare de mayor suspense y que consigue mantener la tensión dramática en todo momento. Ello se debe a que no hay argumentos secundarios ni personajes innecesarios. La obra es directa y contundente: el general Otelo es víctima de una conspiración que se vale de sus inseguridades y celos, y le precipita desde su altura de hombre valioso para el Estado hasta los abismos del feminicidio y de su propia muerte. En palabras de Bloom, estamos ante una "dolorosísima tragedia doméstica de sangre shakespeariana"<sup>451</sup>. Esta tragedia no empieza con una crítica estética, sino con un sentimiento. Y así nos lo revela su argumento.

Yago envidia a Otelo, desea tener su poder y posición social<sup>452</sup>. Por ello, urde un plan diabólico basado en la infundada infidelidad de Desdémona. Éste es el punto débil de Otelo, que nunca ha estado lo suficientemente seguro de tener éxito en su matrimonio interracial. Obsesión, deseo, inseguridades, celos, intrigas, traiciones y muertes marcan la tragedia del triángulo formado por el heroísmo, la inocencia y la maldad. Yago, alférez de Otelo, lo odia por haberle negado, en favor de Casio, el puesto de lugarteniente: Yago quiere que Otelo sienta los celos que siente él. Entre tanto, Otelo y Desdémona, hija del senador Brabantio, se han casado en secreto. Para vengarse de Otelo, Yago convence a Rodrigo, perdidamente enamorado de Desdémona –con quien no comparte ni siquiera una sola escena–, de que revele a su padre la relación entre el moro y la joven. El caso se lleva al Consejo, la chica defiende su amor ante su padre y el Dux de Venecia; éste no ve inconveniente en la unión. Los turcos se acercan a Chipre y Otelo debe contenerlos. Desdémona solicita acompañar a su marido<sup>453</sup>. El senado y el padre asienten, pero éste último le insinúa al yerno que su hija es deshonesto. Rodrigo, desesperado por su amor a Desdémona, pide ayuda a Yago, quien lo convence a embarcarse ocultando su identidad –el manipulable Rodrigo será el brazo ejecutor de Yago.

Esta parte de la acción, que corresponde al primer acto, transcurre en la noche veneciana. La penumbra esconde algo más que espacios, formas o acciones: es el velo que oculta las intenciones de Yago. La confianza de Otelo está apuntalada por el Estado y el amor de Desdémona; pero en la penumbra aguardan los detalles, las aristas de un mundo que no es como se ve. No en balde Venecia es la cuna del enmascaramiento, del rito de picardía y de engaño. El Carnaval es el rito de los

---

<sup>451</sup> BLOOM, Op. cit., 2002, p.526.

<sup>452</sup> Aunque para los estudiosos de Shakespeare, *Othello* ofrecerá siempre un pozo sin fondo a la hora de conjeturar las razones que Yago pudo tener para urdir las intrigas que hundirán al moro de Venecia.

<sup>453</sup> Pese a su carácter obediente, Desdémona es, como gran parte de los personajes femeninos de Shakespeare, recta y dueña de su destino: es ella quien elige a su marido, aun en contra de la voluntad de su padre y de la sociedad, defiende su matrimonio interracial y solicita embarcarse a Chipre. Emilia también demuestra su gran carácter, cuando defiende la fidelidad conyugal de su señora, denuncia el crimen de Otelo, descubre el ardid de su marido, y lo delata. Con la obra Otelo, una vez más Shakespeare ratifica su punto de vista acerca de las mujeres.

venecianos, de su proceder y su vida; ellos saben porque lo viven. La persona es una máscara: "I am not what I am"<sup>454</sup>, se presenta Yago en la primera escena. Pero Otelo, extranjero e ignorante, confunde máscara con rostro. Venecia, una ciudad asentada sobre las aguas, expuesta a la inestabilidad de la sustancia líquida y a las variaciones de la marea, es el terreno sobre el que se fundamenta la fe de Otelo. La antesala de su caída.

La flota turca ha naufragado; Chipre está libre de amenazas. Otelo y Desdémona se rencuentran en la isla, pletóricos de amor. Yago planea emborrachar a Casio durante la guardia nocturna. Organiza una revuelta con la ayuda de Rodrigo y consigue que Otelo destituya a Casio. Yago le recomienda a Casio que hable con Desdémona para que interceda por él ante Otelo, ignorante de que Yago planea acercarlo a ella para crear sospechas.

Venecia está compuesta de 118 islas –aislamiento diseminado– que el progreso conectó entre sí mediante puentes, mitigando un sustrato de soledad y abandono, de individualidad feroz, presente en el inconsciente del isleño. Pero Chipre –a diferencia de Venecia– es irreductiblemente isla, aislamiento y soledad. El espacio perfecto para que la singularidad de Otelo, su soledad y extranjería adopten la tonalidad más oscura y devengan tragedia. Asimismo, la isla de Chipre ha sufrido el asedio del Imperio Otomano, fuerza apenas reprimida por el capricho de la naturaleza, que transporta consigo parte del oscuro pasado moro, probablemente islámico, de Otelo, falso veneciano, cristiano converso. Tanto Venecia como Chipre son mundos "donde las personas valen sólo lo que su reputación, donde la división de clases es explícita e implacable"<sup>455</sup>. Pero la armada otomana es apenas la sombra del verdadero enemigo: en "tiempos de paz", los personajes libran una guerra *entre sí*. Yago es el promotor de una perversa "campaña bélica".

Yago insinúa a Otelo que Desdémona le es infiel con Casio. Otelo parece escéptico, pero las mentiras calan y empiezan a germinar. Por un descuido, Desdémona deja caer un pañuelo, el primer regalo que recibió de Otelo. Emilia, mujer de Yago y doncella de Desdémona, ignorante de los planes de su marido, recoge el pañuelo y se lo entrega a Yago, quien desde hacía tiempo se lo pedía. Yago dice a Otelo que ha visto el pañuelo en manos de Casio, a quien ya le ha hecho llegar la prenda. Los celos del moro aumentan, no obstante, exige a Yago pruebas visuales. Acuerdan que Otelo espíe una conversación: preguntándole por Bianca, joven chipriota amante de Casio, Yago hace que las respuestas de Casio parezcan tratarse de Desdémona. Convencido de la traición, Otelo decide asesinar a Desdémona, lo nombra su lugarteniente y encarga a Yago la muerte de Casio.

Entre Yago y Rodrigo le tienden una emboscada a Casio. Rodrigo es herido. Yago, a escondidas, apuñala a Casio y, aprovechando la confusión, asesina a Rodrigo para que éste no lo delate. En un presagio de su fin trágico, Desdémona pide a Emilia que cambie las sábanas-mortaja de su lecho de novia-muerte. Otelo llega a la alcoba cuando Desdémona ya está dormida. Ésta se despierta y jura

---

<sup>454</sup> Iago, Act I, scene i, *Othello, the moor of Venice*. In: SHAKESPEARE, Op. cit, 2007.

Cabe notar que todas sus afirmaciones de identidad son negativas.

<sup>455</sup> MACLEISH, UNWIN, Op. cit., 2000, p.260.

que es inocente, pero Otelo no se detiene y la ahoga<sup>456</sup>. Emilia descubre el crimen y delata a Otelo. Acuden Montano, Ludovico y Yago, entre otros. Otelo justifica su crimen por la infidelidad, pero Emilia lo desmiente y, al conocer la historia del pañuelo, desvela el ardid de su marido. Yago la mata e intenta huir, pero es capturado. Otelo lo apuñala y es detenido. Tras pedir permiso para decir unas palabras dolorosas. Otelo se apuñala y muere al lado de Desdémona. Casio es nombrado gobernador de Chipre y se le encomienda aplicar la condena sobre Yago: el tormento. Al final de *Othello* pierden todos.

### **Blanco/Negro. Claro/Oscuro. Día/Noche**

La tragedia de los celos y la tragedia de la lealtad traicionada se convierten en una disputa entre Otelo y Yago sobre la naturaleza del mundo<sup>457</sup>.

*Othello* es una tragedia de pasión, de los celos<sup>458</sup>, pero sobre todo, psicológica. Desde sus primeras tragedias, con el paso del tiempo, Shakespeare va cambiando su perspectiva: los desencadenantes trágicos dependen cada vez menos de los factores externos y de los caprichos del destino para residir en el centro mismo de la personalidad, como se ve claramente en *Othello*. Cuando la voz de la conspiración llega a los oídos de Otelo, todo se vuelve turbio y subjetivo –aunque sólo para Otelo. Porque para nosotros, lector/espectador, la verdad es clara, la conocemos desde el principio. E impotentes, no podemos prevenir a Otelo de Yago mientras lo vemos descender a los infiernos. Otelo es negro, pero Yago es *la oscuridad*. A lo largo de la obra, el color de la piel se refleja constantemente en recursos dramáticos que se desenvuelven en torno a dualidades manieristas –por no decir definitivamente barrocas–: blanco-negro, claro-oscuro, día-noche, entre otras.

El mundo, y con él sus constantes de espacio y tiempo, se desfiguran y se tornan extensión de una psique perturbada. Buena parte de las escenas son nocturnas, aquejadas de penumbra, donde nada es lo que parece y nada se revela en su claridad. El tiempo de la acción es inasible en cuanto lineal y cronológico; es escurridizo como una espiral de angustia. Un tiempo indeterminado y subjetivo<sup>459</sup>. Los días y las noches marcan el tiempo de la tragedia. Un tiempo elástico que a veces parece alargarse, que a veces es extremadamente veloz. Hay muchas referencias en la obra a “paciencia”, “dar tiempo

---

<sup>456</sup> Aunque no renuncia a matarla, rechaza la idea de apuñalarla y verter su sangre.

<sup>457</sup> KOTT, Op. cit., 2007, p.160.

<sup>458</sup> Los celos no sólo son el principal tema de la obra, sino que se repiten como motivo recurrente, entrelazando a todos los personajes. Otelo tiene celos de Casio acerca de Desdémona. Yago tiene celos de Casio, tanto profesionales como amorosos, y también de Otelo, porque sospecha que ambos han tenido relaciones con Emilia –aunque los celos de Yago más parecen una excusa para justificar su plan de venganza. Rodrigo tiene celos de Otelo y de Casio. Blanca también siente celos a causa de su amor por Casio. En el bando contrario están aquellos que no sienten celos, pero los provocan inconscientemente: Desdémona, Casio y Emilia.

<sup>459</sup> Es físicamente imposible que Desdémona y Casio hayan estado juntos más de un minuto porque ella ha permanecido junto a su esposo desde su llegada a Chipre. Emilia también dice que su marido le ha pedido “cien veces” el pañuelo de Desdémona. Los hechos de Chipre tienen lugar en supuestas treinta y seis horas, en cambio, muchas circunstancias requieren que la acción tenga un desarrollo más largo y dure al menos un par de semanas. la percepción del tiempo de los personajes se alarga en lo que se ha dado en llamar el “doble reloj” de *Othello*.

al tiempo”, “cosas que requieren tiempo”... Sin embargo –como en *Romeo and Juliet*– las acciones se precipitan.

En el mundo de esta tragedia, priman los intereses de Estado, la deslealtad y la traición. Pero Otelo es ajeno a ese mundo; él mismo lo reconoce cuando dice en la tercera escena del primer acto que poco conoce del mundo sin guerras o batallas. Otelo es más Amadís, Cid y Aquiles que cortesano europeo y alto burgués veneciano. Las armas que maneja con destreza de nada le sirven en un mundo de paz, donde la calumnia y la intriga sustituyen la espada, donde los hombres fingen y atacan por la espalda, y donde la lucha se ha trasladado del campo de batalla al interior de cada ser humano. Poco cultivado en cuestiones del alma, confundiendo la apariencia de los hombres con su verdadera naturaleza, Otelo es presa fácil de Yago, mucho más versado en pasiones inconfesadas y en complejos de la psique.

Yago, manipulador perverso –que tiene mucho de Richard III–, teje su trama y con sus intrigas hace patente en Otelo lo que hasta entonces era latente: el héroe épico no tiene lugar fuera del campo de batalla y en el mundo decadente de los venecianos del Renacimiento. Nuevamente, los soliloquios tienen presencia crucial, tanto para el desarrollo de la trama, como para su teatralidad: Yago anticipa el distanciamiento irónico del teatro de Bertolt Brecht, en un doble juego que encanta y aproxima.

Poner a Yago junto a Otelo es como poner la chispa al lado de la mecha. “Por aquí”, susurra Yago. La argucia guía la ceguera. Un canalla aconseja a un negro. El engaño sirve de luz en mitad de la noche. Los celos escogen la mentira como guía<sup>460</sup>.

Desdémona, en su alcoba, a punto de morir, le dice a Otelo: “That death’s unnatural that kills for loving”<sup>461</sup>. Pero no sólo la muerte impuesta e injusta es contranatural. También lo es la relación entre Otelo y Desdémona; entre el dios de la guerra y la diosa del amor. El dios de la guerra debe deponer sus armas y sus ansias de matar, si quiere que la unión con la diosa del amor siga los caminos de Natura. La alcoba no es lugar de muerte ni campo de batalla. La Grecia Antigua se encargó de mostrar esa unión amorosa entre Ares y Afrodita: Ares, el dios de la guerra, despojado de sus armas, debe ser vencido por el amor para fundirse plenamente en el abrazo erótico con la diosa Afrodita. Otra cosa es contranatural. Otelo es contranatural cuando mata a Desdémona.

“Shakespeare hizo que Otelo fuera moro y negro, explorando la fantasía de que sería menos capaz de controlarse y sexualmente más potente que los blancos”<sup>462</sup>. Por otro lado, como evidencia Auden, “aunque las imágenes con las que expresa sus celos son sexuales, para Otelo su matrimonio es menos importante como relación sexual que como símbolo de que es amado y aceptado como persona, como hermano dentro de la comunidad veneciana”<sup>463</sup>. Otelo, encarnación de los valores viriles, se muestra impotente cuando se niega a amar y mata. Una impotencia simbólica, aunque la improbable consumación del matrimonio observada a partir del texto dramático, hace sospechar de

---

<sup>460</sup> KOTT, Op. cit., 2007, p.157.

<sup>461</sup> Desdémona, Act V, scene ii. *Othello, the moor of Venice*. In: SHAKESPEARE, Op. cit, 2007.

<sup>462</sup> AUDEN, Op. cit., 1999, p.134.

<sup>463</sup> *Ibidem*, p.138.

una posible impotencia fisiológica<sup>464</sup>. Para Bloom, ésta tendría origen ontológico, que se revela en lo que ya había sugerido Kott: Otelo ama más a la Desdémona-espejo que a la Desdémona-esposa<sup>465</sup>.

Desdémona, convincentemente inocente en el más alto de los sentidos, se enamora del puro guerrero que hay en Otelo, y él se enamora del amor de ella hacia él, del espejo que es ella para reflejar su legendaria carrera. El idilio entre ellos es el idilio preexistente de él; el matrimonio ni lo cambia ni puede cambiarlo, aunque cambia sus relaciones con Venecia, en el sentido altamente irónico de hacerlo todavía más extranjero<sup>466</sup>.

Ni lo cambia ni puede cambiarlo. Otelo sólo puede *ser* Otelo. El matrimonio lo hace más extranjero porque lo fuerza a existir no sólo fuera de su país de origen, sino fuera de su elemento natural: la guerra –y de su religión, aunque Shakespeare ignora abiertamente el tema religioso. En cierto modo, Desdémona le exige a Otelo que deje las armas y haga el amor en lugar de la guerra, y es entonces cuando el espejo se rompe y Desdémona deja de reflejar a Otelo. Pero él no es nada sin su reflejo. Debido a su fatalidad intrínseca, es impotente ante la urgencia de cambio y, en oposición a Yago, Otelo parece decirnos “yo soy el que soy, y sólo soy en la guerra, nunca en el amor”. Una forma de ser, un existir que, en Otelo, es un no-ser, la condición de extranjero: “no-soy-esto”, “no-soy-de-aquí”. Quizá las palabras más terribles de toda la tragedia giran en torno a este tema, y salen, por supuesto, de la boca de Yago, cuando afirma que un matrimonio con alguien que no es de su país, de su raza es algo depravado, contranatural. Probablemente no es sólo Yago el que habla, sino toda Venecia. Desde el punto de vista que representa Yago, la unión de la pareja protagonista es “monstruosa”. De no ser el gran general, Otelo se reduciría a las palabras de Yago, y habría estado por debajo de los venecianos. A pesar de su gran heroísmo y sangre real, nunca ha sido plenamente admitido en la sociedad blanca-europea-cristiana. La raza se alza como una permanente barrera para Otelo en su vida privada y en su vida pública. El matrimonio lo humaniza y lo somete a la comparación con aquellos que por condición, país y raza lo superan, según la perspectiva discriminatoria. La fe en Desdémona lo habría salvado, quizá; pero en el dios de la guerra no hay lugar para la fe en el amor.

¿Qué es Otelo? Es la noche. Es un inmenso representante de la fatalidad. La noche está enamorada del día. La oscuridad ama el amanecer, un africano adora a una mujer blanca. Desdémona significa para Otelo la claridad y al mismo tiempo la locura. Y por eso le resulta tan fácil caer en los celos. (...) Y de este modo los celos convierten al héroe en un monstruo, y un hombre negro se convierte en un negro. ¡Qué prisa se ha dado la noche en llamar a la muerte!<sup>467</sup>

Acerca de la recepción crítica de la obra, reduciendo *Othello* a una pretensión moralizante y privándola de su trascendencia, el siglo XVIII<sup>468</sup> utilizaba términos que aún encuentran resonancia en

---

<sup>464</sup> Impotencia que podría estar revelada en las indiscretas palabras de Otelo sobre sí mismo, cuando solicita que se le conceda a Desdémona permiso de acompañarlo a Chipre: “I therefore beg it not To please the palate of my appetite, Nor to comply with teat – the young affects In my defunct and proper satisfaction”. Otelo, Act I, scene iii. *Othello, the moor of Venice*. In: SHAKESPEARE, Op. cit., 2007.

<sup>465</sup> KOTT, Op. cit., 2007, p.156.

<sup>466</sup> BLOOM, Op. cit., 2002, p.528.

<sup>467</sup> Victor Hugo citado en: KOTT, Op. cit., 2007, p.156-157.

<sup>468</sup> Es desalentador, y a la vez significativo, encontrar en la recepción crítica del siglo XVIII opiniones que, de haber contado con un poco de genio diabólico, bien podrían estar en boca de Yago. Pero las palabras de Thomas Rymer, recogidas por Kott, están a años luz del intelecto del célebre villano: “La moraleja de esta historia es muy



nuestro tiempo: racismo, xenofobia, frivolidad y machismo. Kott señala que fue a partir de 1829 y gracias a la traducción al francés de Alfred de Vigny que, al margen de las opiniones críticas, *Othello* pasó a ser una obra muy popular en el teatro del XIX<sup>469</sup>. La crítica académica del siglo XX no dejó de cuestionar la repercusión de *Othello*. Kott señala que G. Wilson Knight “negó que *Othello* fuera universal; comparado con *El rey Lear* y *Macbeth*, *Othello* es para él un drama que no alcanza una dimensión simbólica, que no consigue ir más allá de su literalidad”<sup>470</sup>. Pese a ello, se ve en la obra la reelaboración del mito de Ares y Afrodita, y las alusiones constantes a la mitología judeocristiana a través de Yago, el cual se reconoce diabólico en su famoso y cínico “I am not what I am” (acto I, escena I), fórmula inversa del “Yo soy el que soy”, pronunciado por el dios judío al revelar su nombre a Moisés (Éxodo 3:14).

Aun en el siglo XIX, la pieza sirvió de inspiración para la ópera más famosa escrita sobre un texto de Shakespeare: el *Otello* (1887) de Giuseppe Verdi. En cuanto a versiones cinematográficas del siglo XX, destacan: *The Tragedy of Othello: The Moor of Venice* (1952), de Orson Welles; la versión inglesa del director Stuart Burge y protagonizada por Laurence Olivier (1965); la obra fílmica de la ópera de Verdi, dirigida por Franco Zeffirelli y protagonizada por Plácido Domingo (1986); y la versión más contemporánea, dirigida por Oliver Parker, con Kenneth Branagh como Yago (1995). En España destaca la versión televisiva Estudio 1 de TVE (1972), dirigida y realizada por Gustavo Pérez Puig.

Es probable que la resonancia que pueda alcanzar esta tragedia, más allá de los confines de una historia apasionante y de las lecturas enfocadas en temas actuales como el feminismo, la violencia de género y el racismo, dependa sobre todo de la perspectiva que tengamos de Otelo. Shakespeare es nuestro contemporáneo, pero también es un escritor intemporal. Un Otelo despojado de su esplendor es contemporáneo; pero uno que conserve su gloria –gloria en decadencia, por supuesto–, corroída y denigrada, puede aspirar a la intemporalidad. Y en un futuro purgado de los temas actuales que agrian la vida, podríamos seguir leyendo *Othello* como una tragedia inmortal.

“¿Por qué?” es, finalmente, la gran cuestión transcendente que queda. “Lo que sabéis, ya lo sabéis”, responde Yago. Permanece el mayor misterio de toda la obra dramática de Shakespeare para los siglos venideros... El mal no tiene explicación.

---

instructiva. Primero, es un aviso para las chicas de buena familia para que no se fuguen con un negro sin el permiso de sus padres. Segundo, también puede ser una advertencia a las esposas fieles para que examinen con cuidado su ropa interior. Tercero, quizá es también una lección para los esposos con el fin de que, antes de que los celos les conduzcan a un trágico desenlace, procuren encontrar pruebas matemáticas de la infidelidad de sus cónyuges. [...] Pero el componente trágico de esta obra no es más que una farsa sangrienta, sin orden ni concierto, sin gusto ni sabor”. Thomas Rymer citado en: *ibídem*, p.150.

<sup>469</sup> KOTT, Op. cit., 2007, p.151.

<sup>470</sup> KOTT, Op. cit., 2007, p.156. No deja de sorprender que ese tipo de comentario venga de un crítico como Knight, especialista en contenido mitológico en literatura.

## Otel·lo del Teatre Lliure

Un viatge al cor fosc de les passions humanes – la fascinació pel que és diferent; al plaer de l'enamorament compartit; a l'esperó de l'enveja i el turment de la gelosia; a l'abisme del món interior quan les certeses trontollen; a la inesgotable perversitat de qui odia i a l'atracció vertiginosa i sensual de la mort<sup>471</sup>.

*Otel·lo* –última de las puestas en escena shakespearianas incluidas en el período analizado en la tesis– se montó en la temporada 2006-2007, y se estrenó el 14 de septiembre de 2006<sup>472</sup> en la Sala Fabià Puigserver. El espectáculo formó parte de la "trilogía shakespeariana" –al lado de *Ricard 3r* y *European House*– que hizo la gira de celebración del trigésimo aniversario del Teatre Lliure, y que recorrió varios puntos del país en versión castellana<sup>473</sup>. Aunque crítica del montaje no fue unánime, coincidió en la calidad plástica, sonora y del trabajo de caracterización de los personajes.

La dirección y adaptación las firmó la joven Carlota Subirós quien, integrante del equipo artístico del Teatre Lliure desde hacía años, realizó con *Otel·lo* su primera incursión shakespeariana. Max Glaenzel y Estel Cristià fueron los creadores del espacio escénico. El equipo técnico estuvo compuesto aun por: Marta Rafa Serra (vestuario), Esther Osuna (caracterización), Mingo Albir (iluminación), Eugeni Roig (música), Ramon Ciércoles (sonido), Iva Horvat y Carlota Subirós (coreografía). Los intérpretes fueron: Pere Arquillué/Julio Manrique, Joan Carreras/Ferran Carvajal, Alicia Pérez/Alba Pujol, Pere Eugeni Font, Chantal Aimée, Àngela Jové, Natalie Labiano, Norbert Martínez, Andrea Montero, Òscar Muñoz, Víctor Pi, Joan Raja, Sandra Monclús, Eugeni Roig, Ernest Villegas, Iva Horvat.

En la misma línea contemporánea del Teatre Lliure, a ejemplo de los montajes shakespearianos analizados hasta ahora, este montaje de *Otel·lo* es también contemporáneo, sobrio y fuerte plásticamente, con elementos utilizados anteriormente, como las proyecciones de vídeo. La directora Carlota Subirós revela qué ha significado montar su primer Shakespeare:

No té res a veure llegir, estudiar o veure'l a afrontar cada vers i descobrir quina bellesa poètica, quina penetració psicològica, quina eficàcia dramàtica es donen escena a escena. És un text generós, generós, generós... hi veus una ànima molt grossa que no para de donar-te associacions, idees i imatges. Tant quan és abstracte com quan és cruament concret, sempre és lluminós i dóna paraules amb moltes pulsions, emocions, relacions, i situacions humanes amb una exactitud impressionant. I, per altra banda, no deixa de ser mai un text molt artificial, molt teatral, ple d'ambigüitats, de riquesa però alhora d'una precisió i contundència sorprenents<sup>474</sup>.

El espectáculo de poco más de dos horas de duración, dividido en dos partes<sup>475</sup>, se basó en la traducción catalana de Miquel Descot del texto de Shakespeare: una versión a la vez respetuosa del

<sup>471</sup> Carlota Subirós citada en: TEATRE LLIURE. Disponible en: <[http://anterior.teatrelliure.com/cat/program/gires/g\\_otello1.htm](http://anterior.teatrelliure.com/cat/program/gires/g_otello1.htm)>. Consultado en: enero 2014.

<sup>472</sup> En Barcelona estuvo del 14 de septiembre al 15 de octubre de 2006.

<sup>473</sup> De octubre de 2006 a octubre de 2007, el espectáculo estuvo de gira por: Girona, Reus, Málaga, Granada, Madrid, Granollers, Tarragona, Lleida, Olot, Almagro, Hellín, Nitra (Eslovaquia) y Las Palmas.

<sup>474</sup> Carlota Subirós citada en: CLIVILLÉ, Adriana. *Otel·lo* és un espectacle sobre pells i textures [entrevista con Carlota Subirós]. p.74-78. En: *Benzina*: Revista d'excepcions culturals, nº.8. Barcelona, Octubre 2006. p.77. Disponible en: <[http://www.traces.uab.es/tracesbd/benzina/2006/benzina\\_a2006m10n8p74.pdf](http://www.traces.uab.es/tracesbd/benzina/2006/benzina_a2006m10n8p74.pdf)>. Consultado en: enero 2014.

<sup>475</sup> Tras el tercer acto, y transcurridos cerca de una hora y veinte minutos, hay un intervalo. Los dos actos siguientes duran casi una hora más.

original y adecuada al lenguaje actual. De las obras shakespearianas estudiadas en la tesis, *Otel'lo* es la que ha sido más veces representada en Catalunya, con las primeras puestas en escena ya en el siglo XIX<sup>476</sup>. Sin embargo, como comenta Marcos Ordóñez, *Othello* se representa poco en España por una razón elemental: "se requiere un gran actor de raza negra, cosa que por el momento no abunda, o de etnia mora, que tampoco (...). Y como felizmente ya han pasado los tiempos en que el Oteló de turno se embadurnaba de betún, los directores suelen aparcarla del repertorio"<sup>477</sup>.

Pese a ello, Carlota Subirós vuelve a montar un *Otel'lo*, en 2006, y afronta el desafío de presentar al espectador contemporáneo una de las obras de Shakespeare más conocidas del público, con el bagaje de tres décadas de destacada labor teatral a espaldas del Teatre Lliure. Su *Otel'lo* en blanco y negro, con tintes de rojo pasión/muerte, es un espectáculo sobre pieles y texturas: Subirós se permite el guiño de pintar de negro al Oteló blanco, pero tan sólo para acompañar a todos los demás personajes, pintados de blanco-plata<sup>478</sup>. "El text fa moltes referències a la seva negritud, però també es parla d'ell com a moro, com a bàrbar... resumeix l'estrangeria, la diferència, l'alteritat"<sup>479</sup>, explica la directora, justificando el uso del tono plateado. En un trabajo caricaturesco que parodia la tradición del "Oteló pintado". Entre artificiosidad y crudeza, el brillo plateado que potencia el contraste entre los personajes se va borrando a lo largo del espectáculo.

La puesta en escena de Subirós tiene un carácter marcadamente intemporal, sin referencias a ningún momento histórico concreto. No obstante, ¿qué relación tiene esta tragedia shakespeariana con el ambiente social vivido en los años 2006-2007, y qué connotaciones y sentidos adquiere *Otel'lo* para el público catalán de entonces? Al ser una tragedia mucho más "doméstica" que las anteriores obras shakespearianas montadas por el Teatre Lliure, encontró respaldo en un ambiente de estabilidad política y prosperidad económica. En cuanto al contexto social, halló resonancias en unos años en que se discutía la inmigración –aún con las secuelas de los atentados del 11-M<sup>480</sup>–, y con ella los derechos sociales, las diferencias culturales y la inserción de los inmigrantes. Repercutía aun la violencia machista, que volvía a ocupar los noticiarios<sup>481</sup>, incluso con los alarmantes números recogidos por las

---

<sup>476</sup> Según Buffery, *Othello* ya había sido montado en los Países Catalanes anteriormente en: 1873, 1877, 1883, 1884, 1886, 1906, 1907, 1908, 1909, 1912, 1964, 1969, 1975, 1993, 1994 y 1999. Cf.: Anexo: C. Produccions. En: BUFFERY, Op. cit., 2010, p.314-336.

<sup>477</sup> ORDÓÑEZ, Marcos. Dos cabalgan juntos. En: *El País*. 21/10/2006. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/2006/10/21/babelia/1161385578\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/10/21/babelia/1161385578_850215.html)>. Consultado en: enero 2014.

<sup>478</sup> "En algun moment, la colla, a cop de focus, sembla un grup invasor vingut d'un altre planeta, quan els seus rostres agafen un to platejat". SOTORRA, Andreu. *Otel'lo*, Teatre Lliure, 2006. En: *Clip de Teatre*. Disponible en: <<http://www.andreusotorra.com/teatre/clipdeteatre/lliurefpuigserver3.html>>. Consultado en: enero 2014.

<sup>479</sup> Carlota Subirós citada en: CLIVILLÉ, Op. cit., 2006, p.75. Disponible en: <[http://www.traces.uab.es/tracesbd/benzina/2006/benzina\\_a2006m10n8p74.pdf](http://www.traces.uab.es/tracesbd/benzina/2006/benzina_a2006m10n8p74.pdf)>.

<sup>480</sup> Referencia a la serie de ataques terroristas a trenes de la red de Cercanías de Madrid, del 11 de marzo de 2004 (11-M), llevados a cabo por yihadistas –casi todos de origen marroquí–, tal como reveló la investigación policial y judicial, cuyo juicio de los acusados se extendió hasta julio de 2008.

<sup>481</sup> Cabe observar que en España hay una incidencia mayor de casos de violencia machista con muerte perpetrados por extranjeros, según datos registrados desde 2003. También desde el punto de vista de las víctimas, según las estadísticas de 2007, la proporción de mujeres extranjeras asesinadas en España es seis veces mayor que la de las españolas. Cf.: DEL BARRIO, Ana. La tasa de mujeres inmigrantes asesinadas es seis veces mayor que la de las españolas. En: *El mundo.es*. 23/11/2007. Disponible en: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2007/11/23/espana/1195819907.html>>. Consultado en: enero 2014.

estadísticas que empezaron a ser registrados en 2003, con la nueva Ley de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género del Gobierno de España.

En este contexto, es interesante que la puesta en escena sea dirigida por una mujer, Carlota Subirós. Acentuando la artificiosidad, la propuesta lleva las temáticas a un nivel más plástico y teatral. En una obra sobre la diferencia –un negro en un mundo de blancos, un musulmán en un entorno cristiano– la directora habla desde su lugar de enunciación, pero rechaza los lugares comunes. Pese a reconocer la vigencia de la obra en términos de conflictos de inmigración y de violencia de género, rehúye los planteamientos tradicionales que la limitan al racismo y a los celos, y diseña el espectáculo en términos de cuestiones actuales y sentimientos intemporales, tales como: deseo, miedo, confianza, inseguridad, traición, en todo su registro poético y toda su belleza.

Pots saber què somia la persona que dorm al teu costat?  
Pots saber quins són els seus desigs més íntims?  
Què significa posseir una persona?  
Què significa sentir-se enganyat?  
*Otel·lo* és un viatge al cor de les tenebres, a les tenebres del cor. Una revelació de la por dels homes. Una revelació de com n'és de fàcil de manipular, la por.  
Otel·lo desitja Desdèmona. Desdèmona es mor per Otel·lo. Iago enveja Cassio. Iago sospita d'Emília. Cassio vol el lloc d'Otel·lo. Brabantio odia el negre Otel·lo. Tothom confia en Iago. Iago conspira contra tots.  
Aprofitant la força del desig, Iago conspira contra el desig mateix. En un joc de miralls inacabable, el desig i la gelosia ressonen en cadascun dels versos de Shakespeare. La confiança i la desconfiança. La confiança contra la por. La por contra la confiança. Des de l'abisme del món interior fins a les més altes estrelles. L'amor absolut d'Otel·lo i Desdèmona crema en una nit profundament negra. La profunditat del sentiment es troba a flor de pell<sup>482</sup>.

Subirós construye su discurso teatral en torno a estas cuestiones del *ser y no ser*, que se relacionan con el espejo, las imágenes especulares y los reflejos –elementos recurrentes en Shakespeare. En *Otel·lo* vemos que un mismo tema resuena en varios personajes: “la gelosia, l'enveja, el desig, la confiança i la desconfiança es reflecteixen d'un personatge a l'altre com en un calidoscopi”<sup>483</sup>. La perversión del que odia y el tormento causado por el monstruo de ojos verdes conducen la tragedia.

*Otel·lo* es una pieza concentrada, con pocos personajes, sobre un tema obsesivo y que profundiza progresivamente en un viaje de la luz a la oscuridad. Otelo no se encuentra, se pierde. Otelo camina directamente, sin desvíos, a un agujero negro, a su propio final trágico. En su versión, Subirós subraya la idea de la caída, del túnel. Como hemos visto, para ella, *Otel·lo* es un viaje al “corazón de las tinieblas” –en el sentido de Conrad<sup>484</sup>– o, tal vez aún mejor, a las tinieblas del corazón. Es el descenso de Otelo a los infiernos, pero también una crítica a la sociedad y una exploración de la locura.

<sup>482</sup> Carlota Subirós citada en: <[http://anterior.teatrelliure.com/cat/program/temp0607/01otello\\_sobr.htm](http://anterior.teatrelliure.com/cat/program/temp0607/01otello_sobr.htm)>. Consultado en: enero 2014.

<sup>483</sup> Carlota Subirós citada en: CLIVILLÉ, Op. cit., 2006, p.76. Disponible en: <[http://www.traces.uab.es/tracesbd/benzina/2006/benzina\\_a2006m10n8p74.pdf](http://www.traces.uab.es/tracesbd/benzina/2006/benzina_a2006m10n8p74.pdf)>. Pese a ello, no hay ningún espejo en el montaje de Subirós.

<sup>484</sup> CONRAD, Joseph. *Heart of darkness* (1899). (*El corazón de las tinieblas*. Barcelona: Juventud, 2013.)

'Dona excel·lent com t'estimo, i si un dia no t'estimo el caos tornarà'. I realment aquest és el viatge que fa *Otel·lo*: des d'una solidesa total cau en la disgregació absoluta, el caos, la seva pròpia destrucció i la de la persona que més estima<sup>485</sup>.

El análisis espacial de la puesta en escena de *Otel·lo* se basa en las fotos, notas de prensa y entrevista de la directora Carlota Subirós a la revista *Benzina*<sup>486</sup>. Sin embargo, como en los estudios anteriores, ha sido fundamental el visionado del vídeo facilitado por la Fundació Teatre Lliure-Teatre Públic de Barcelona<sup>487</sup>.

En un paragón con otras tragedias de pasión, como *Romeo and Juliet*, por ejemplo, la relación entre los personajes y los espacios es más clara, se revela en los diálogos y soliloquios que ya comportan una interpretación de los espacios. En el *Othello* de Shakespeare, la relación entre los espacios y las situaciones es, en cambio, sutil, y su naturaleza se nos revela mediante susurros e intersticios. Los espacios son más bien ambientes cuya función no acaba de determinarse, como si los conformara el fino hilo de una telaraña tejida por Yago, quien se vale de la materia prima que aporta el mismo Otelo. En Shakespeare los espacios son realistas, casi naturalistas, pero en ellos se inmiscuyen los más diversos sentimientos y relaciones. En *Othello* no hay una lectura clara entre ámbitos-sentimientos-espacios: sería una radicalización de los espacios naturalistas deformados por la subjetividad de los personajes.

En la composición de la tragedia, Shakespeare parece haber tratado a Chipre como a una emanación de Otelo. El personaje habita –aunque sólo durante un día y medio, las treinta y seis horas más intensas de la obra– un espacio metafóricamente coherente. Está claro que Chipre no es la patria de Otelo, y tampoco lo es Venecia, aunque sí es su extensión política<sup>488</sup>. Chipre, sin embargo, geográficamente está más cerca de Libia o Egipto, países próximos culturalmente a Otelo. Chipre guarda una profunda relación con Otelo, con sus complejos y sus acciones trágicas –aunque no se trata de una relación lógica. Otelo establece con Chipre una relación más bien estética, concretamente retórica, metafórica. Chipre es metáfora de Otelo, de su aislamiento y vulnerabilidad. En Chipre, Otelo sigue siendo el gran general, pero está aislado, alejado de su tierra y de los suyos, a la vez que su confinamiento interior lo excluye de las convenciones sociales venecianas (europeas, cristianas). Chipre no es ni un lugar ni otro, es la tensión de un no-lugar. Allí, Otelo revela su verdadera naturaleza –insegura, celosa, asesina– dando paso a la tragedia a través de sus acciones.

Para el Teatre Lliure, la pareja Max Glänzel-Estel Cristià crea un espacio escénico único, austero y potente que, a excepción de la iluminación y de las proyecciones, no cambia a lo largo de todo el espectáculo. Se trata de una enorme caja negra con un pequeño espacio blanco (a la derecha), que

<sup>485</sup> Carlota Subirós citada en: CLIVILLÉ, Op. cit., 2006, p.76. Disponible en: <[http://www.traces.uab.es/tracesbd/benzina/2006/benzina\\_a2006m10n8p74.pdf](http://www.traces.uab.es/tracesbd/benzina/2006/benzina_a2006m10n8p74.pdf)>.

<sup>486</sup> Carlota Subirós citada en: Ibídem, p.76.

<sup>487</sup> En la web del Teatre Lliure está disponible también un clip del espectáculo: <[http://anterior.teatrelliure.com/video/temp0607/vcat\\_otello.htm](http://anterior.teatrelliure.com/video/temp0607/vcat_otello.htm)>. O bien, ver: Anexo DVD- *Otel·lo*- Clip Teatre Lliure.

<sup>488</sup> Es interesante observar que la relación entre Chipre y Venecia es una sinécdoque, si entendemos Venecia como una política y no sólo una geografía.

no sitúa a los personajes en un lugar o tiempo específicos. La indefinición escenográfica, su mínimo iconismo, desdibuja la metáfora espacial y el contraste fundamental de *Othello*: la oposición entre Venecia, ciudad abierta, ciudad-Estado, y Chipre, isla de exilio colonial, encierro literal y metafórico. El personaje Otelo, desnudado de las connotaciones obvias de la obra, se halla en un territorio que no encuentra referente definido en el mundo del espectador; se trata de un territorio puramente teatral, autorreferencial, además de intemporal. La vigencia de la pieza la conduce a un tiempo indefinido, imperecedero. El espacio escénico es tan sólo una cámara vacía, un contenedor desnudo, que tanto puede ser un gigantesco hangar, una nave desmantelada, como un almacén portuario o una estancia cuartelera, con las paredes negras desgastadas, destartalladas. De cierto modo, contrasta la fuerte materialidad del espacio con su carácter anímico<sup>489</sup>.

La puesta en escena de Subirós es muy poco realista, llena de sutilezas y sugerencias, donde “claror” versus “foscior” es el principio organizador del montaje, su “metáfora”, presente tanto en el espacio escénico como en los demás elementos: vestuario, iluminación, música (con danza incluida), etc., determinando la poética del espectáculo. El juego con los colores blanco (plata) y negro es una constante que subraya los distintos contrastes de la obra. En este montaje de escenografía bicolor, están los personajes y sus palabras desplegados en el claroscuro de sus tormentos. En el otro extremo está el mundo de Venecia: con su brillo, su sensualidad, el rojo –símbolo de pasión y sensualidad, e icono de la sangre/guerra– donde Otelo y Desdémona se enamoraron. Así, los cuatro espacios dramáticos que concentran toda la obra –las calles y la Cámara del Consejo/Palacio del Dux de Venecia del primer acto, el castillo/fuerte militar chipriota en el que transcurre el resto de la acción, y el dormitorio/alcoba de Otelo y Desdémona– se condensan en ese único espacio.

A partir de recursos tales como indeterminación temporal y espacial, y uso del color plata en la piel de los personajes, se crea una alusión a la estética *cyberpunk*. El espacio de *Otel'lo* es, de hecho, una especie de espacio postapocalíptico, como también lo sería un búnker o un campo de refugiados. Es como si el *Otel'lo* de Subirós nos mostrara un mundo minimalista destruido por la supuesta traición de Desdémona y por la real traición de Yago: el mundo apocalíptico del personaje de Otelo, que se precipita hacia el caos.

En esa caja escénica rectangular de cerca de 15 metros de ancho y 8 metros de profundidad, frontal al público, hay dos ventanas en lo alto del lateral izquierdo, una puerta al fondo y otras en los laterales derecho e izquierdo (para entradas y salidas de los personajes). En el fondo a la derecha se ha creado un espacio “íntimo”, un rincón por medio del reculado de la pantalla de proyecciones situada a la altura del suelo –la “caja blanca”, una caja de luz. Hay aun una escalera de mano en la pared del fondo<sup>490</sup>, y una especie de fuente con grifo, ambas negras y bastante disimuladas. En este espacio desnudo no hay mobiliario o elementos escénicos, además de los que se consideran

---

<sup>489</sup> Carlota Subirós citada en: CLIVILLÉ, Op. cit., 2006, p.75. Disponible en: <[http://www.traces.uab.es/tracesbd/benzina/2006/benzina\\_a2006m10n8p74.pdf](http://www.traces.uab.es/tracesbd/benzina/2006/benzina_a2006m10n8p74.pdf)>.

<sup>490</sup> La única vez que usan la escalera es cuando la suben, al sonido de truenos, para mirar hacia el mar y buscar información sobre la flota turca. Ver: Anexo DVD- *Otel'lo*- Chipre.

accesorios de vestuario. A lo largo del espectáculo, no hay ninguna interrelación directa entre actores y público, entre escenario y patio de butacas frontal.

En la misma línea del escenario, el vestuario huye de cualquier caracterización convencional, y se sitúa más bien en el tiempo actual. Sobre las paredes y superficies ennegrecidas y desgastadas resaltan el rojo, el negro y el blanco del vestuario. En la primera escena, el vestuario de los amantes es blanco-pureza: Desdémona lleva un corto y ajustado camisón blanco; Otelo viste camisa y pantalón blancos, con aires mediterráneos; ambos van descalzos. A continuación, en la Cámara del Consejo de Venecia todos los personajes se encuentran vestidos de rojo: Desdémona con un vestido, Otelo y los lugartenientes con casacas militares, Brabancio con traje, camisa y corbata; el Dux –representado por una actriz– con un lujoso sobretodo. La excepción está en la escena en que Otelo y sus lugartenientes recién llegados a Chipre visten casacas militares verde oliva –el color destaca que van allí en misión bélica, a pesar de la paz providencial por el naufragio de la armada otomana.

Los accesorios escénicos se reducen prácticamente al pañuelo *rojo* de Desdémona. Este accesorio del vestuario se destaca a lo largo del montaje como símbolo dominante que aglutina los significados de amor e “(in)fidelidad”, y que será el desencadenante de los sucesos trágicos, dada su carga indicial dentro de la trama. Recién casada y recién llegada a Chipre, Desdémona lo lleva atado a la pierna, como una liga de novia –símbolo del amor de Otelo<sup>491</sup> y de su castidad y (in)fidelidad. Por lo demás, otro de los poquísimos elementos escénicos/accesorios de vestuario de la obra son los puñales y pistolas que llevan varios de los personajes militares –situándolos en un tiempo más cercano al nuestro<sup>492</sup>.

Las bellas imágenes videográficas, técnicamente perfectas, son proyectadas en la gran pantalla instalada a la derecha, en el fondo del escenario, a la altura del suelo. La pantalla de proyecciones cumple un papel importante en el montaje, al ser un instrumento de información para el público: ubica las escenas en Venecia (mar Adriático) o en la alcoba (cuerpos entrelazados de Desdémona y Casio sumergidos en el agua), permitiendo en este caso la visualización de las pesadillas de Otelo, la escenificación de su conciencia –tanto consciente como inconsciente<sup>493</sup>– y, además, proyecta una luz azulada, que ilumina el escenario y crea las madrugadas y noches.

También los micrófonos –de solapa o incluso sujetado en las manos– incorporados en el montaje, facilitan que los soliloquios sean realmente “pensamientos en voz alta”, sin que el actor tenga que declamar, que esforzarse creando una artificialidad ausente en Shakespeare. Por otro lado, una de las características fundamentales de la obra es el “contrato comunicacional forzoso” que, a través de los soliloquios, se establece con el público, convirtiendo a los espectadores en cómplices del ardid

---

<sup>491</sup> El pañuelo también funciona como un símbolo del pasado misterioso de Otelo y su “exotismo”. Él le explica que un “encantador” egipcio se lo dio a su madre y que haría que su padre se mantuviese bajo un hechizo y fiel a ella. El peso tan grande que ese pequeño objeto tiene en la obra atestigua la sensibilidad de las mentes enfermizas celosas. Asimismo, en una tragedia de pasión, de amor y erotismo, el fetichismo también encuentra cabida.

<sup>492</sup> Ver: Anexo DVD- *Otel’lo*- Otelo y Desdémona.

<sup>493</sup> Ver: Anexo DVD- *Otel’lo*- Conciencia.

diabólico de Yago. En el montaje del Lliure, el uso de micrófono por el personaje lo exime de acercarse al público y de reforzar esta imperiosa relación de complicidad.

El gran tema de la obra y del montaje, la dualidad claridad-oscuridad, es elaborado no sólo visualmente, sino también desde otras perspectivas y percepciones. La música y los sonidos creados por Eugeni Roig colaboran con la instauración de atmósferas: la concreta-*claror* (playa, fiesta) y la abstracta-*foscòr* (sospecha, celos, amor, muerte, etc.). Sin embargo, a medida que avanza la acción, esta oposición se va deshaciendo, la frontera entre los polos se difumina hasta no ser percibida. Roig explica que "el so està tractat de manera que dóna una perspectiva molt més concreta a l'acció. (...) L'espai buit en què transcorre aquest *Otel·lo* m'ha 'obligat' a que el so també sigui part de la dramaturgia"<sup>494</sup>. Para la obra, Roig ha compuesto de nuevo la canción *The willow song* (*La cançó del salze*)<sup>495</sup>, típica de la época isabelina, cantada por Desdémona, según el texto dramático shakespeariano. De tristes presagios y cargada de dureza y densidad, la canta Iva Horvat, confiriéndole un cierto aire intimista, cuando lo que era amor se convierte en dolor<sup>496</sup>.

Iva Horvat es un personaje añadido por Subirós respecto a la obra original: una bailarina que personifica el amor y el desamor a lo largo del montaje. La danza es otro elemento introducido en la puesta en escena por Subirós. No se trata de piezas de coreografía, sino de una bailarina –Horvat, originaria de Zagreb– que interviene en muchas escenas del espectáculo. La directora justifica su presencia:

M'agrada trobar les fronteres entre la presència de l'actor i del ballarí. Hi ha moments que ella és una personificació de l'amor, del desig entre Otel·lo i Desdèmona, però quan l'amor es fa pervers ella està més a prop d'un dimoni que acompanya Iago<sup>497</sup>.

No obstante, más que crear un juego que favorezca el entendimiento, este personaje añadido –en una obra que tiene la grandeza de carecer de personajes superfluos– sencillamente estorba. Como observa el dramaturgo y crítico teatral Jerónimo López Mozo, hay "la innecesaria presencia en el escenario de una bailarina que, pretendiendo subrayar lo que se encierra en la mente de los protagonistas, distrae de lo esencial, que en Shakespeare es la palabra"<sup>498</sup>. De hecho, al espectador inadvertido le cuesta entender que ella "no es nadie". En lugar de activar redes de sentido en el interior de un sistema perceptivo-interpretativo, la bailarina usurpa parte de la actividad interpretativa

<sup>494</sup> Eugeni Roig citado en: TEATRE LLIURE. *Otel·lo*. Fitxa Pedagògica, 2006. Disponible en: <[http://anterior.teatrelliure.com/cat/serveiedu/temp0607/otello\\_FP.pdf](http://anterior.teatrelliure.com/cat/serveiedu/temp0607/otello_FP.pdf)>. Consultado en: enero 2014.

<sup>495</sup> Canción presente también en el *Otello* de Verdi, a quien Maria Callas dio voz.

<sup>496</sup> La canción acerca de los sauces es cantada en la escena en que Desdémona se prepara para acostarse, en la noche en que es asesinada. Esta canción, supuestamente cantada originalmente por una de las sirvientas de su madre que amaba a un loco, refleja la situación personal de Desdémona. Los sauces al borde del agua son tradicionalmente símbolo de mujeres abandonadas por sus amantes. Por lo que denota que ella misma está preocupada porque el hombre con el que se casó quizá se haya vuelto loco y la abandone –sin llegar a suponer que la matará. Ver: Anexo DVD- *Otel·lo- The willow song*.

<sup>497</sup> Carlota Subirós citada en: CLIVILLE, Op. cit., 2006, p.76. Disponible en: <[http://www.traces.uab.es/tracesbd/benzina/2006/benzina\\_a2006m10n8p74.pdf](http://www.traces.uab.es/tracesbd/benzina/2006/benzina_a2006m10n8p74.pdf)>.

<sup>498</sup> LÓPEZ MOZO, Jerónimo. *Otelo*, Viaje al corazón de las tinieblas. En: *Madrid Teatro*, 2007. Disponible en: <<http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/2007/teatro231.htm>>. Consultado en: enero 2014.



del público. Su figura es una sobrecarga signífica que parece contradecir la estética minimalista del montaje.

También cabe destacar el hecho de que algunos actores representan más de un personaje, mientras hay un “despliegue” de Rodrigo, interpretado a la vez por dos actores distintos. Un juego que se relaciona con el *body art* y la performance y enfatiza el tema del “doble”: potenciando la dualidad entre lo que somos y lo que mostramos. No obstante, Rodrigo, desplegado en dos actores, adquiere una importancia de la que carece en el texto dramático shakespeariano. Como se observa, introduciendo de dichas “novedades”, la versión de Subirós es bastante libre.

Una de las características subrayadas del *Othello* de Shakespeare es que, pese a su argumento “sencillo” –como se ha dicho anteriormente, no hay diferentes hilos argumentales que se enlacen ni personajes superfluos– tiene una lógica muy bien elaborada. Desde el momento en que Otelo no puede ni siquiera imaginar a Desdémona como esposa infiel, hasta el momento en que la mata, transcurre muy poco tiempo, pero los hechos y circunstancias que llevan a esta transformación del personaje son perfectamente verosímiles. Shakespeare muestra cómo se encienden los celos, cómo se alimentan las llamas y cómo descargan la catástrofe sobre los hombros de los protagonistas, pasando por la táctica calculada de Yago, la ironía de una Desdémona intercediendo por Casio, el incidente del pañuelo, etc. Éste es un punto fundamental de la pieza. Sin embargo, el montaje del Teatre Lliure cambia ligeramente el orden de los acontecimientos que llevan Otelo a la locura de celos, desorientando la lógica interna de la obra y, consecuentemente, al espectador.

Por otro lado, uno de los elementos claves de las tragedias de Shakespeare es el tiempo y el ritmo. En *Othello*, en concreto, el tiempo es impreciso. En el montaje, sólo se perciben las noches de *blackout* y las madrugadas de luz azulada, y el ritmo es apremiante, un ritmo que no da respiro al público. En el último acto, todo gira a gran velocidad, todo se centrifuga y se desintegra. La intensidad trágica de la obra está concentrada en el final. En ese momento, la iluminación es muy potente: sombras, penumbras, “tinieblas” ambientan las emboscadas y traiciones –el público también es el blanco de esa peculiar iluminación<sup>499</sup>. Al borde del precipicio, un Otelo ciego de celos ya no puede encontrar el suelo. En el montaje, la impactante caída del gran general concluye la obra<sup>500</sup>.

En cuanto al papel que ejerce el espacio escénico en la obra, sobre todo respecto a los personajes y a sus interrelaciones, se observa que el ambiente es inhóspito, de paredes desnudas y oscuras, al que se accede por estrechas puertas. La única luz “exterior” llega a través de un par de ventanales situados a gran altura. La gran altura del escenario empequeñece a los actores/personajes. El espacio austero y frío que éstos experimentan es también opresor, asemejándose a una cárcel y potenciando la violencia. La versión del Lliure evidencia la violencia contenida a lo largo de la obra, que se

---

<sup>499</sup> Ver: Anexo DVD- *Otel·lo*- Emboscada.

<sup>500</sup> En Shakespeare, tras la muerte de Otelo, la obra concluye con el representante del Dux de Venecia diciéndole a Casio, nuevo gobernador de Chipre, que dicte sentencia sobre Yago, quien está herido por la puñalada de Otelo. En el montaje del Teatre Lliure, Yago no llega a ser herido, y “cae el telón” mientras él observa “su obra” en solitario: Otelo y Desdémona muertos sobre el escenario. Ver: Anexo DVD- *Otel·lo*- Final.

desborda en el final, de una manera mucho más contundente incluso que en el texto dramático. Aquellos que tienen algún tipo de “poder”, lo usan contra los que se hallan en una posición inferior: Yago fuerza a Emilia en la escena en que ésta le da el pañuelo; Otelo casi ahoga a Yago cuando, trastornado de celos, le pide una prueba material de la infidelidad de Desdémona<sup>501</sup>. En la escena final, la sangre de Emilia tiñe el escenario y mancha la obra de sangre inocente.

El papel que juega el espacio en el montaje puede ser analizado a partir de algunas escenas claves. En la primera escena del primer acto, se ve la boca del escenario –de cerca de quince metros de ancho– reducida a una tercera parte de su dimensión original por dos bastidores negros laterales. En este momento se crea cierta intimidad para los juegos amorosos de Otelo y Desdémona, con un vestuario más íntimo, todo blanco. Al final de la escena, los muros frontales se levantan, abriendo la boca de escena al espacio más público de las calles y el Palacio del Dux<sup>502</sup>. Aunque el espacio escénico busca darles intimidad a los enamorados, ésta es precaria, sin la singularidad necesaria, puesto que sigue siendo el espacio común a todas las acciones de la obra, incluida la esfera pública. El espacio íntimo de Otelo y Desdémona es un espacio *dentro* del espacio, *contenido* en el signo espacial más amplio, público. Así se difumina la línea que separa los campos semánticos de un espacio y otro. Como en una prisión o campo de refugiados, se trata de la intimidad sitiada de Otelo y Desdémona<sup>503</sup>.

Otra escena importante en la obra y que tiene un gran potencial visual y simbólico es la que se desarrolla en la Cámara del Consejo de Venecia. Llamados delante del Dux, Otelo, Desdémona, y casi todos los personajes de la obra están sobre el escenario. Todos visten de rojo, que contrasta con el negro del espacio. El color rojo adquiere en esta escena diferentes significados: es reflejo de la pasión de unos, del odio y del proyecto de venganza de otros, mientras refleja también la inminente guerra para la cual todos se preparan –y posiblemente de la muerte– que llegará inexorablemente<sup>504</sup>.

La última escena del montaje cierra el círculo de la obra. Otelo y Desdémona vuelven a vestir las ropas blancas del principio para acostarse, y se bajan los bastidores que reducen la apertura de la boca del escenario –como en la primera escena. Como una estatua, en medio del escenario, Desdémona duerme de pie. Su muerte tiene una sublimidad poética en un proceso paradójico y odioso: cuanto más cerca está Otelo de matarla, más la ama. Otelo la mata durante un beso. Al morir, Desdémona cae al suelo. Otelo muere a su lado. En el único momento de todo el espectáculo en que se les ve en su “lecho matrimonial”, éste es también el “lecho de muerte” de ambos<sup>505</sup>.

Shakespeare habla en esta tragedia del conflicto entre amor y sociedad, pero en *Othello* lo hace desde el individuo –al contrario de *Romeo and Julieta*, donde el epicentro estaba en la familia–, y de la facilidad con la que se abandona el amor guiado por los celos, hacia el precipicio. Tal como ya se ha

---

<sup>501</sup> Ver: Anexo DVD- *Otel'lo*- Clip Teatre Lliure.

<sup>502</sup> Ver: Anexo DVD- *Otel'lo*- Inicio.

<sup>503</sup> Ver: Anexo DVD- *Otel'lo*- Intimidación sitiada.

<sup>504</sup> Ver: Anexo DVD- *Otel'lo*- Cámara del Consejo/ Palacio del Dux de Venecia.

<sup>505</sup> Ver: Anexo DVD- *Otel'lo*- Final.

dicho, para el montaje del Teatre Lliure, Subirós adopta la dualidad “*claror*” versus “*foscor*” como principio organizador, “metáfora” de la obra, que aglutina significados antagónicos: blanco/negro, amor/celos, amistad/traición, nacional/extranjero, cristiano/musulmán, vida/muerte.

De modo general es interesante observar que el espacio escénico creado por Glänzel y Cristià para el montaje del Teatre Lliure desecha el contraste fundamental del texto shakespeariano entre Venecia y Chipre. El espacio de *Otel·lo* es unitario y global: es Venecia, Chipre, una cárcel, un búnker, un espacio postapocalíptico, todo a la vez. Éste es el valor simbólico del espacio de *Otel·lo*. Poblado de intrigas, ese espacio de grandes dimensiones, “dilatado”, desempeña un papel muy claro: desorienta a los personajes, que perdiéndose a sí mismos pierden las riendas y se convierten en marionetas. Se lee en el espectáculo una dramaturgia del espacio que potencia y determina las acciones, y las conduce directamente, sin desvíos o subterfugios, a su destino trágico. Es un espacio que engloba, que sofoca, que aplasta a los personajes.

Otra característica presente en la obra original y rechazada por la puesta en escena de Subirós es la oposición entre espacio público-espacio íntimo. A pesar de la plasticidad y fuerza expresiva del espacio único y “neutral”, que se adapta y se ajusta bien a las exigencias de buena parte de las escenas, la frialdad del escenario desnudo elimina cualquier resquicio de intimidad, como señala López Mozo<sup>506</sup>: “en busca de la originalidad, el espacio escénico no logra aquí fijar las claves necesarias para definir un ambiente exterior, de calle o de puerto, y un ambiente doméstico. Y la obra, que tiene mucha domesticidad, se resiente de ello”<sup>507</sup>. *Othello* es una tragedia de amor y muerte, de erotismo, de relación física. Sin embargo, la poca calidez que desprende del espacio escénico de *Otel·lo* limita tanto los excesos como la intensidad del drama<sup>508</sup>. En la puesta en escena, la mayoría de las escenas de amor entre Otelo y Desdémona están lejos de representar cualquier chispa de pasión. Se ha desposeído a los protagonistas de voluptuosidad, privándolos del gozo de cualquier alusión sensual o morbosa, y situando su relación erótica en el extremo opuesto del “imperio de los sentidos”. La escala no cambia, es siempre la misma: en ese espacio inhumano que se atiene a su propia forma y no se personaliza, la pasión y el amor no pueden prosperar. Sin embargo, quizá sea ésa la intención del montaje –y su transgresión–: la intimidad sitiada por un entorno hostil que impide la plenitud del amor, que sólo sería posible si el mundo fuera otro.

Desde la perspectiva espacial, la arquitectura escénica es extremadamente simple y siempre la misma, en una radicalización del minimalismo de montajes anteriores del Lliure, como *Romeu i Julieta*. En *Otel·lo*, sin ningún signo aglutinador de sentido que defina y redefina el ambiente de cada escena, el espacio escénico se vuelve sobre sí mismo, se hace aún más autorreferencial. A la vez dándole más

---

<sup>506</sup> LÓPEZ MOZO, *Otelo*, Viaje al corazón de las tinieblas. En: MADRID TEATRO, 2007. Disponible en: <<http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/2007/teatro231.htm>>.

<sup>507</sup> BENACH, Joan-Anton. Un Otelo original pero distante. p.56. En: *La Vanguardia*. 17 de septiembre de 2006. Disponible en: <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2006/09/17/pagina-56/51428543/pdf.html?search=otelo>>. Consultado en: enero 2014.

<sup>508</sup> FIGUERES, David. L'*Otel·lo* de Carlota Subirós. En: *Més Vilaweb*. Dijous, 28 de setembre de 2006. Disponible en: <<http://blocs.mesvilaweb.cat/node/view/id/26673>>. Consultado en: enero 2014.

libertad, se exige del público una “hiperactividad”, un mayor esfuerzo a la hora de proveer de significado ese espacio signifiante, para articular los efectos de sentido. Acerca de la experiencia estética:

(...) it is precisely such metaphysical dualisms of subject and object that minimalism seeks to overcome in phenomenological experience. Thus, far from idealist, minimalist work complicates the purity of conception with the contingency of perception of the body in a particular space and time<sup>509</sup>.

El público observa, frontal y directamente, cómo el amor de Desdémona y Otelo rápidamente acaba en ruinas, como el propio espacio. Como si el espacio decadente y desolado provocara la degradación del sentimiento, la caída a los infiernos.

Finalmente, se ve que el tema crucial de la tragedia *Othello* –nunca resuelto– es una cuestión de identidad. La obra plantea la importancia de la reputación y del honor en la construcción de una identidad personal, que también es social, puesto que se interrelaciona con el contexto y ambiente político y social en el que está inserto. Por mucho que tenga origen noble y sea un gran guerrero reconocido por la alta sociedad veneciana, Otelo es y siempre será un moro, un extraño, con toda la carga simbólica que conlleva su condición de extranjero –“diferente”, “exótico”, “sexualmente atractivo”, “potencialmente peligroso”<sup>510</sup>. Incluso su casamiento con una veneciana no es capaz de insertarlo en el seno de la sociedad de “acogida”: Otelo sigue siendo Otelo, y Venecia sigue sin aceptarlo plenamente. Subirós plasma esta interrelación entre los personajes con las pinturas de las caras y de los cuerpos: Otelo es “diferente” para los venecianos y chipriotas, pero éstos también lo son para Otelo.

La dialéctica entre fidelidad a la obra original y libertad de la puesta en escena puede descubrirse en este punto. A lo largo de las dos horas de la puesta en escena, el maquillaje –que intencionalmente no es retocado– va desapareciendo progresivamente de la vista del público, cediendo lugar a la piel natural. Es un signifiante *en progreso* que arrastra al significado: el progresivo cambio de piel que deviene reelaboración del sentido de la diferencia. Además, el público se acostumbra y ya no se fija en la pintura sobre la piel: se desvanece la distinción entre unos y otros, todos pasan a ser iguales. Sin embargo, tal creencia no es más que un gran espejismo propuesto por la directora y ausente en Shakespeare. Para el dramaturgo, Otelo será siempre un “animal salvaje atormentado” en aquel ambiente, hasta su último “bramido” y suspiro.

En este sentido, de acuerdo con la probable intención del autor y pese a tener, al final de la puesta en escena, un protagonista blanco, habría sido interesante y más eficaz –sobre todo teniendo en cuenta la perspectiva del público contemporáneo y en diálogo con el bagaje individual del espectador mayormente catalán– que ese Otelo hablara castellano –como la gran mayoría de los extranjeros en los Países Catalanes, incluso en matrimonios mixtos–, en contraste con Desdémona y los demás personajes que hablan catalán. Con un Otelo en escena que *no arriba a aprender el català, que no*

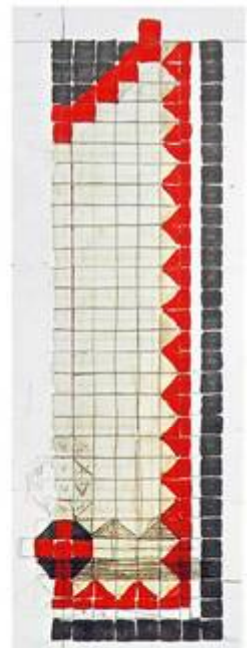
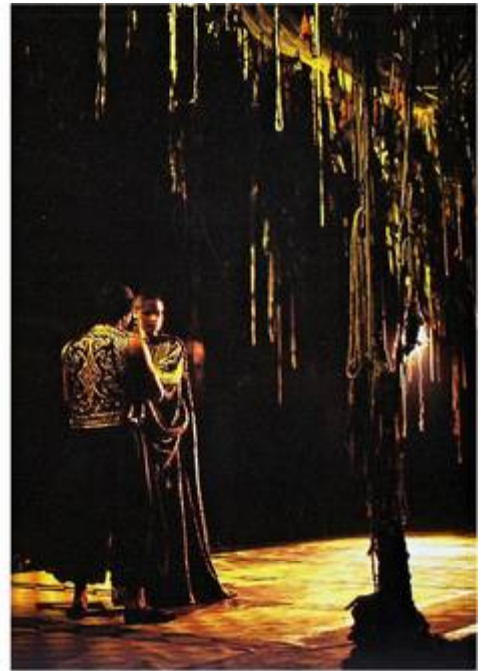
<sup>509</sup> FOSTER, Hal. *The return of the real*. Massachusetts: The MIT Press, 1996.

<sup>510</sup> MACLEISH, UNWIN, Op. cit., 2000, p.262.

*arriba a ser com els altres*, recordamos las palabras del maestro Fabià Puigserver, “no es necesario contar más de lo que cuenta el texto; (...) el texto siempre gana y sigue diciendo lo que dice, sin apenas margen para inventar otras historias”<sup>511</sup>. Considerando, desde la perspectiva hermenéutica, que los sentidos dados por el autor permanecen constantes, al paso que los espectadores le confieren nuevas significaciones a lo largo de la historia, se buscaría, así, en el diálogo intercultural de dos universos lingüísticos diferentes, una catarsis en el auténtico sentido trágico griego.

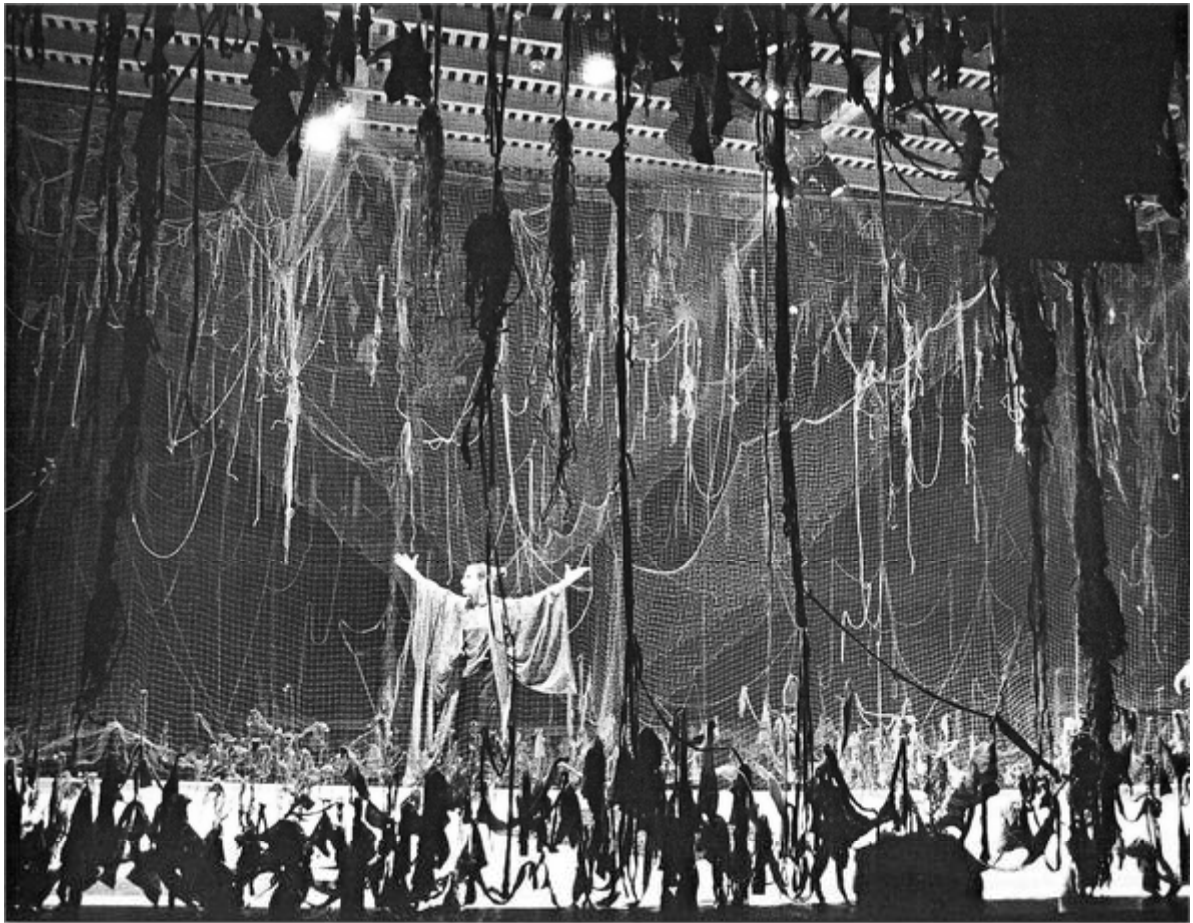
---

<sup>511</sup> Fabià Puigserver citado en: GRAELLS, HORMIGÓN, Op. cit., 1993, p.298.



Teatre Lliure, *Titus Andrònic*, sala de Gràcia, 1977.  
 Fuente: fotos Ros Ribas, Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona.





Teatre Lliure, *Titus Andrònic*, sala de Gràcia, 1977.

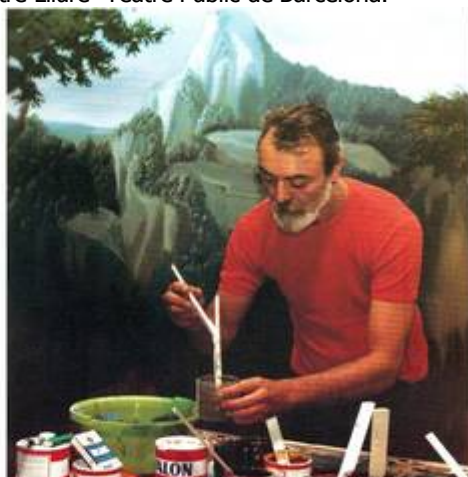
Fuente: dibujos Fabià Puigserver, fotos Ros Ribas, Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona.



Teatre Lliure, *Titus Andrònic*, sala de Gràcia, 1977.

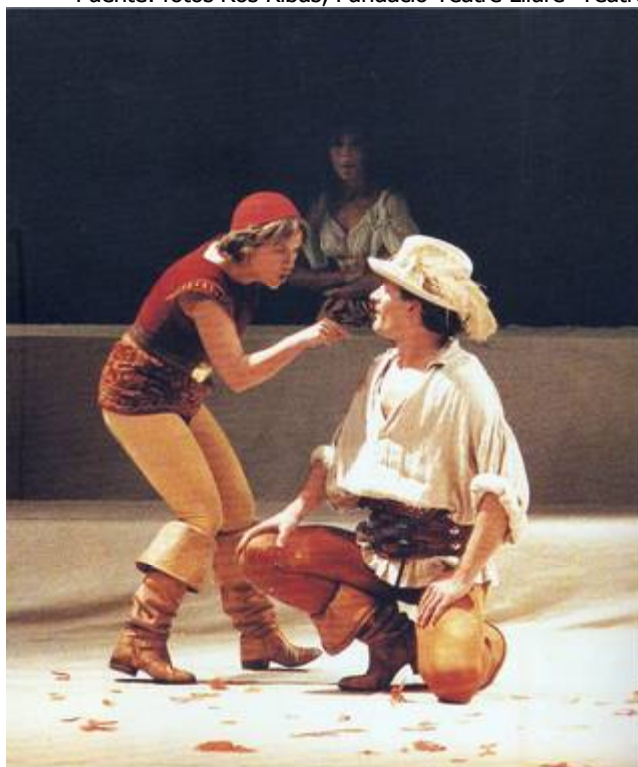


Fuente: fotos Ros Ribas, Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona.



Teatre Lliure, *Al vostre gust*, sala de Gràcia, 1983.

Fuente: fotos Ros Ribas, Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona.



Teatre Lliure, *Al vostre gust*, sala de Gràcia, 1983.

Fuente: fotos Ros Ribas, Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona.





Teatre Lliure, *Al vostre gust*, sala de Gràcia, 1983.  
 Fuente: fotos Ros Ribas, Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona.



Teatre Lliure, *Juli Cèsar*, sala de Gràcia, 2002.  
 Fuente: fotos Ros Ribas, Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona.





Teatre Lliure, *Juli Cèsar*, sala de Gràcia, 2002.  
 Fuente: fotos Ros Ribas, Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona.



Teatre Lliure, *Juli Cèsar*, sala de Gràcia, 2002.



Fuente: fotos Ros Ribas, Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona.

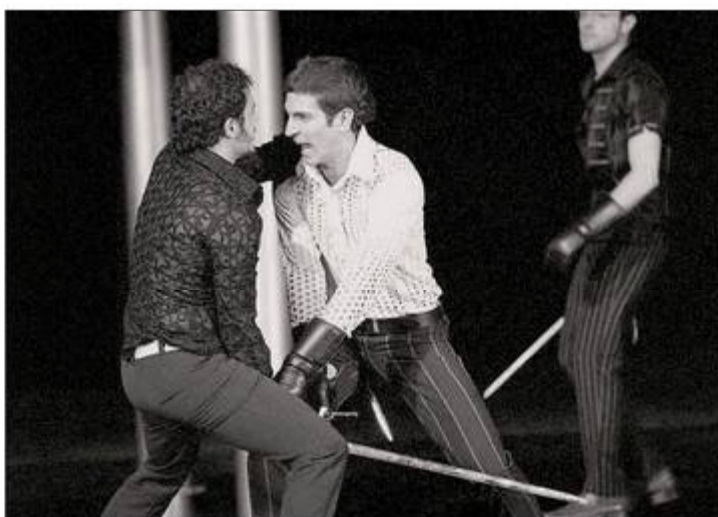


Teatre Lliure, *Romeu i Julieta*, sala Fabià Puigserver, 2003.  
Fuente: fotos Ros Ribas, Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona.

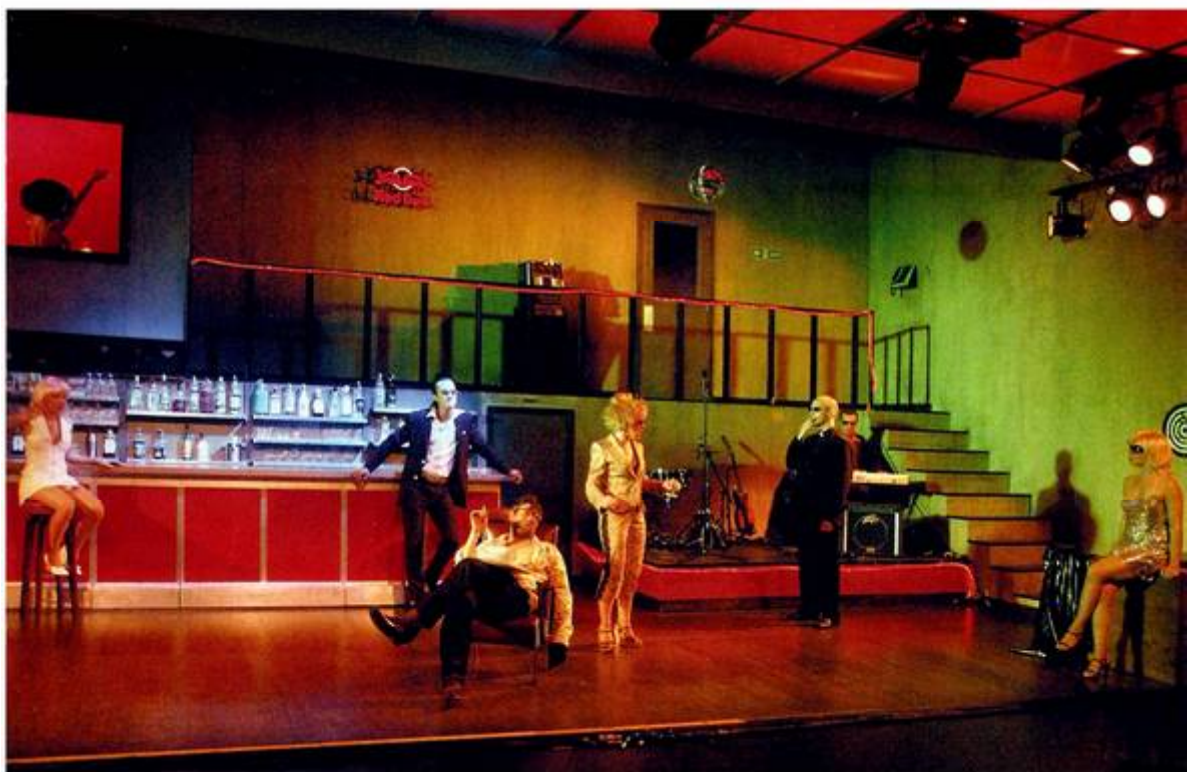




Teatre Lliure, *Romeu i Julieta*, sala Fabià Puigserver, 2003.  
Fuente: fotos Ros Ribas, Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona.



Teatre Lliure, *Romeu i Julieta*, sala Fabià Puigserver, 2003.  
Fuente: fotos Ros Ribas, Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona.





Teatre Lliure, *Ricard 3r*, sala Fabià Puigserver, 2005.  
Fuente: fotos Ros Ribas, Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona.



Teatre Lliure, *Ricard 3r*, sala Fabià Puigserver, 2005.

Fuente: fotos Ros Ribas, Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona.



Teatre Lliure, *Ricard 3r*, sala Fabià Puigserver, 2005.

Fuente: fotos Ros Ribas, Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona.





Teatre Lliure, *Otel'lo*, sala Fabià Puigserver, 2006.  
 Fuente: fotos Ros Ribas, Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona.



Teatre Lliure, *Otel'lo*, sala Fabià Puigserver, 2006.  
Fuente: fotos Ros Ribas, Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona.





Teatre Lliure, *Otel'lo*, sala Fabià Puigserver, 2006.  
 Fuente: fotos Ros Ribas, Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona.

## CONSIDERACIONES FINALES

El estudio del espacio de los montajes shakespearianos del Teatre Lliure en las últimas tres décadas nos ha permitido abordar una gran cantidad de temas relevantes, profundizando conocimientos como modo de entender la evolución del concepto de espacio y analizar su interrelación con la Arquitectura y el Teatro contemporáneos. Se ha analizado y se ha contrastado la compañía Teatre Lliure tanto con las corrientes de pensamiento y movimiento del teatro independiente catalán y contemporáneo, como con el teatro de Shakespeare. Sus espacios teatrales –sala Lliure de Gràcia y sala Fabià Puigserver– así como los espacios escénicos analizados –*Titus Andrònic*, *Al vostre gust*, *Juli Cèsar*, *Romeu i Julieta*, *Ricard 3r*, *Otel·lo*– revelan la interrelación y la dialéctica entre dramaturgia, espacio y público. En los análisis se ha buscado comprender las condiciones y los resultados de la inserción de una obra clásica de la dramaturgia mundial en la cultura catalana contemporánea, desde la perspectiva de arquitecta y con la mirada con cierto nivel de subjetividad de usuaria/espectadora, basada en los fundamentos de las teorías semiótica y fenomenológica, así como de la estética de la recepción<sup>1</sup>.

Tenemos la ilusión de que la mirada transversal y más amplia de los fenómenos y circunstancias implicadas hayan resultado útiles en esta investigación. De este modo, nuestra lectura se hace a partir de la decodificación de la pluralidad de códigos del complejo y plurisemántico discurso en juego en el texto espectacular, y desde un lugar de enunciación y recepción muy concreto: la Catalunya de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI. Hay que considerar que la lectura que se ha hecho desde el presente no es la misma que pudiera haber sido hecha en el momento de creación de los montajes en cuestión, sobre todo en el caso de las primeras puestas en escena que se produjeron hace más de treinta años, en la entonces reciente democracia española. Hoy y aquí, en la Catalunya del inicio del siglo XXI, un Shakespeare contemporáneo es aquel que logra ser el más isabelino y el más catalán al mismo tiempo.

La investigación se ha desarrollado a partir de interrogantes tales como: ¿Qué relación tiene la Arquitectura con el Teatro contemporáneo? ¿Qué lugar ocupa el Teatro en la sociedad actual? En la sociedad actual y local, ¿qué representa el Teatre Lliure para el teatro y la dramaturgia contemporáneos? ¿Por qué Shakespeare sigue vigente tras cuatrocientos años? ¿Qué papel desempeña el espacio –teatral y escénico– en la adaptación de los textos shakespearianos para el público actual y catalán? Para buscar (estas) respuestas, se ha recorrido un largo camino: desde la teoría acerca de los campos semánticos involucrados, sobre todo la Arquitectura y el Teatro, trabajando con conceptos provenientes de la Semiótica, Lingüística y Teoría literaria, así como de la Sociología, Antropología, Psicología y de los Estudios Culturales, entre otros campos del conocimiento.

---

<sup>1</sup> Una problemática de la teoría de la recepción reside en que, como herramienta de análisis, en la práctica se reduce a una lectura de la crítica que recibió el montaje, o bien exige un extenso trabajo de campo acerca de la recepción de los espectadores. La tercera opción, mucho más factible y eficaz desde nuestro punto de vista, está en la utilización de la recepción e interpretación realizada por el/la investigador/a en cuanto espectador/a.



A partir de estas cuestiones, se ha definido un marco teórico de referencia interdisciplinar y la dramaturgia del espacio como hipótesis de investigación, para verificar la correspondencia entre los planteamientos previos y los objetivos propuestos, culminando en el análisis concreto del objeto de estudio. La investigación doctoral ha partido de la Teatrología como la teoría que considera la complejidad del teatro, su lenguaje autónomo y su carácter efímero, para investigar, en primer lugar, el recorrido evolutivo de las teorías y conceptualizar el espacio teatral y escénico contemporáneo.

La búsqueda del perfeccionamiento de cualquier trabajo, sobre todo el artístico, implica un continuo movimiento espiral y dialéctico: a un movimiento de creación le sigue otro de reflexión y autocrítica, que antecede a la nueva creación, y que se supone superior a la anterior. En este sentido, reconocer la complejidad de la teoría crítica es asumir la importancia de su papel para la producción artística contemporánea. En este contexto, teoría y crítica se legitiman en todo proceso que involucra la creación artística y, en el caso de esta investigación, también vemos legítimas las reflexiones suscitadas por la tesis, que anhela sedimentar nuevas percepciones a través del perfeccionamiento de sus posibilidades, abriendo paso a nuevas propuestas que viabilicen la expansión del conocimiento. Consideramos que el arte contemporáneo es un inmenso y formidable bricolaje de la historia en interacción sincrónica, donde lo nuevo generalmente no es más que la presencia de una interacción con otras estructurales y materiales.

La tesis tiene como lugar de enunciación teórico el encuentro y la interrelación entre la Arquitectura y el Teatro, y entiende el espacio como punto de contacto, elemento común entre los dos campos del conocimiento, que en lo contemporáneo cada vez más asume su papel existencial, fenomenológico y dramático. A partir de la comprensión de los cambios por los que pasó el espacio a lo largo de la Historia occidental, en cuanto a la configuración de la arquitectura teatral, de la sala, de la escena y de la escenografía, y por tanto de la pluralidad y diversidad de los espacios teatrales y escénicos, se observa que reflexionar sobre la arquitectura teatral y escénica es un ejercicio cada vez más complejo. Por muchos siglos, el diálogo entre los diversos lenguajes implicados en la concepción y producción del espectáculo teatral ha estado más o menos condicionado por alguno de sus elementos, como podían ser el texto, el actor o el director, por ejemplo. Y si durante un considerable período de tiempo el teatro fue literalmente el arte de escenificar el texto literario sobre una escena, a partir del siglo XX ésta se convierte en un lugar de posibilidades y potencialidades. El teatro finalmente asume el espacio escénico, ya no como un accesorio, consecuencia directa del drama, independiente de la composición de la obra en cuestión, sino como un elemento constructor de la propia acción dramática, que dialoga con el texto, actores y espectadores, y que se influyen mutuamente. Desde esta perspectiva, es necesaria una aproximación inter y transdisciplinaria, una vez que varias disciplinas artísticas están implicadas en la construcción del espacio –que no es sólo material– y en la producción del espectáculo escénico, sobre todo a partir del siglo XX. Entender la praxis teatral tiene estrecha relación con la comprensión del lugar donde se concreta la obra, revolucionando también el entendimiento de la arquitectura teatral y de la ambientación visual y sonora: escenografía, vestuario, accesorios,

iluminación, sonido y música. A partir de De Marinis, con esta nueva concepción, se ha pasado de un *espacio de la dramaturgia* a la *dramaturgia del espacio*.

El trabajo de la dramaturgia del espacio consiste en experimentar nuevos lugares escénicos, jugar con las oposiciones espaciales para exaltarlas o borrarlas, destacar los signos propios de la teatralidad. Hoy en día el teatro puede ser itinerante, inventar su texto, personajes y formas al sabor del momento, de la actualidad, de su público, del lugar. Ya no una mera tarima, el espacio teatral y escénico es una propuesta donde se puede leer una poética, una estética y también una teoría de la representación. La dramaturgia del espacio entiende el lugar de la acción dramática como un elemento escénico capaz de potenciar la experiencia estética y las posibilidades expresivas del espectáculo, así como el tipo de comunicación deseada y la recepción del público. Los espacios teatral y escénico contribuyen de manera significativa a la definición del rol del espectador según lo "autoricen" en mayor o menor medida a participar del espectáculo. La recepción del público está determinada por la relación física que se establece entre el área de actuación y recepción, por la posibilidad de movimiento de los artistas y del público, por la proximidad entre ellos, por la iluminación, por el contacto visual y sonoro, etc.

Para una mejor comprensión del papel del espacio del teatro, ha sido de gran valor estudiar la evolución del concepto de espacio desde la perspectiva de las ciencias y de la filosofía, de la psicología de la percepción, de la hermenéutica, de la sociología y de la antropología del espacio, de las artes, de la arquitectura y del teatro, definiendo su papel en la sociedad contemporánea. Desde un concepto como absoluto y "contenedor", este espacio ha encontrado su lugar como algo inherente a la propia existencia humana, como un espacio real y concreto en cuanto experimentado, vivido. No obstante, la reflexión y el entendimiento del espacio como elemento fundamental de las actividades humanas – espacio existencial– y artísticas –no sólo arquitectura, sino artes plásticas, poesía, música, cine, danza, teatro, etc.– se intensificó tras la Segunda Guerra Mundial y los movimientos de las Nuevas Vanguardias, alcanzando finalmente la idea de espacio como experiencia estética y como el centro de la creación arquitectónica. En oposición al espacio abstracto e indiferenciado de la arquitectura moderna, surgió una nueva concepción espacial como consecuencia de conceptos/condicionantes psicológicos, sociológicos y antropológicos, y condicionada por experiencias individuales y colectivas, temporalmente definidas. Se pasó de un "espacio de vivir" a "vivir un espacio", donde la Arquitectura y su espacio deben proveer de vida, deben influir en la gente, buscando lo mejor de cada individuo, y llegando, quizás, a mejorar algo de la sociedad en que vivimos. En este sentido, la Arquitectura ya no es tan sólo el arte de construir espacios, sino también de crear poéticas espaciales.

Vivimos una nueva era que proporciona formas comunicativas que afectan a escala mundial a los mercados, los sistemas de conocimiento, la homogeneidad de los estilos de vida, la formación de culturas híbridas y la configuración de las sociedades plurales. Las transformaciones son de conceptos, de valores e instituciones, de orden generalizado y de alcance global, y que conllevan efectos socioculturales. Además, constituyen un importante cambio de paradigma, puesto que modifican las

claves de percepción de los fenómenos, de la vida diaria, de la afectividad, del pensamiento, del arte, de la cultura y de las relaciones sociales. Hoy vivimos un espacio-tiempo que puede ser, además, digital, virtual, global. El espacio contemporáneo también varía en función de la experiencia individual, que concurre en la concepción de la imagen espacial. Esta concepción sufre hoy una transformación continua de valores, relacionada con la actividad individual o colectiva de uso del espacio. Así, tanto la arquitectura como el espacio escénico se caracterizan como un espacio *en uso*, donde se desarrolla una acción o un acontecimiento, un evento, un espacio apropiado y configurado por la tríade espacio-tiempo-acción.

En el caso del teatro –en cuanto producto y productor de cultura– las transformaciones ocurridas a lo largo del tiempo han demandado nuevos espacios y nuevas arquitecturas. El fenómeno teatral ha buscado su lugar en una arquitectura organizada y construida en función de sus necesidades específicas, flexible y en consonancia con la dinámica de las relaciones humanas –revelando la fuerte interrelación entre varios campos.

La historiografía de la representación teatral y, por consiguiente, la de la escenografía, también ha estado íntimamente ligada a la respuesta que se fue dando a las preguntas planteadas a lo largo del tiempo: ¿Qué puede imitarse?, ¿Qué se entiende por verosímil?, ¿A través de qué medios se puede lograr el efecto de verosimilitud? Si lo imitado es una realidad superior, sagrada y trascendental, invisible al ojo humano, entonces el teatro se convierte en un lugar de paso entre lo terrenal y los niveles divino y sagrado: el lugar de las visiones místicas para los griegos y el de la manifestación del Verbo en la Edad Media. Cuando lo que se imita es pensado como una realidad ideal, el teatro puede convertirse, como en los orígenes del teatro a la italiana, en la representación de un mundo idealizado, ordenado y estructurado en torno a la figura del Príncipe. Cuando se busca la imitación de la realidad, en la frontera entre la ficción y lo real, el teatro organiza una representación lo más cercana posible a lo material y natural: se trata del sueño del realismo y del naturalismo a finales del siglo XIX. Sin embargo, el teatro contemporáneo ya no busca la mimesis, la imitación, la verosimilitud, sino la creación de un mundo, de algo nuevo, único, personal, producido por la experiencia y la vivencia de cada espectador.

En el mundo contemporáneo, una vez más, el teatro debe buscar redefinir sus temáticas y contenidos, así como su forma y praxis. Hoy el teatro se caracteriza por la relativización y superación de lo textual, por la primacía de lo espontáneo sobre lo programado y por el desplazamiento de lo mimético hacia lo simbólico. Para Peter Brook, el teatro es un espejo de la realidad, una metáfora que la aclara, un microcosmos concentrado, un laboratorio ideal. El teatro es, así, un reflejo de la sociedad en la que está insertado, ya sea la real o la ideal. En las últimas décadas, en parte gracias a las vanguardias históricas y a las neovanguardias arquitectónicas y teatrales, el teatro contemporáneo ha (re)descubierto el valor del cuerpo y del espacio, de la acción –más que del drama–, de la experiencia, de la fiesta y de lo sagrado/ritual, del espectador como creador de la obra.

El espacio del teatro no debe tan solamente ser aquel que alberga una actividad dramática. Desde su concepción, no debe ser homogeneizador ni tampoco “apropiado” a diversas formas, sino comprometido con la flexibilidad, pautado por la polivalencia en el sentido de una búsqueda de mayores posibilidades. Como nos enseñan Brook y Puigserver, entre otros, más que dar respuestas, el espacio arquitectónico debe disponerse a enunciar cuestiones y planteamientos, abriéndose al diálogo con los que lo habitarán, lo experimentarán, lo vivirán durante el evento escénico: actores y espectadores, sobre todo. Según esta perspectiva, en la interrelación entre evento y espacio, entre teatro y arquitectura, se recupera el antiguo *espacio de juego*. Por mucho que tenga la “competencia” del cine, de la televisión y de Internet, a diferencia de estos medios, el teatro es *work in progress*, un arte que se hace delante del espectador, compartiendo con éste un mismo tiempo y un mismo espacio –lo que genera en mayor o menor grado una obra que nunca está *cerrada y acabada*.

En la puesta en escena se encuentran diversos elementos de diferentes sistemas y códigos semióticos, constituyendo redes de sentidos y significaciones y conformando un espacio escénico polisémico. Todo es semiótico en el teatro: todo produce sentido. Así –como no podría dejar de ser–, el espacio también es un elemento portador de unas dimensiones ideológicas, sociales, culturales y estéticas<sup>2</sup>, una respuesta de la arquitectura y de la escenografía a las necesidades y anhelos de cada época y cultura. En definitiva, significaciones posibles de ser experimentadas por el espectador. Crear un espacio escénico hoy es manejar conflictos y necesidades, pero, sobre todo, comprender el nuevo pensamiento espacial y cultural que se está construyendo. En este sentido, hacer la lectura crítica del espacio en su dimensión teatral-escénica es adentrarse en la crítica de ese complejo ámbito que incluye interrelaciones históricas, políticas, sociales, culturales, artísticas, psicológicas y simbólicas, además de las físicas, materiales y arquitectónicas.

Las investigaciones acerca de la praxis teatral que utiliza un espacio que también es dramaturgico, pueden ser referencia fecunda para el desarrollo de nuevas técnicas actorales y lenguajes de la escena contemporánea, en consonancia con una nueva estética de la recepción. Las necesarias inter y transdisciplinariedad deben ayudar a definir el tránsito y relaciones entre lo real y lo ficticio, o las fronteras entre lo auténtico y lo fingido, lo primitivo y lo tecnológico, o entre el rito y la representación<sup>3</sup>. No obstante, a pesar de toda la evolución del entendimiento del papel dramaturgico del espacio –de la relación del espacio teatral con la creación del espacio escénico y con la producción del texto espectacular como un todo–, una cuestión permanece vigente: la frecuente falta de conexión entre el profesional que diseña los espacios arquitectónicos y escénicos y los que los usan; en este caso, sobre todo, el director, los actores, y también el público. Puesto que el problema reside en la visión compartimentada que cada uno tiene de su quehacer profesional, mientras los arquitectos sigan haciendo su trabajo de forma aislada, sin tener conocimientos específicos del campo teatral, o bien sin integrarse desde el inicio del proceso al equipo de creación de la obra teatral, seguirán siendo

---

<sup>2</sup> AAVVI, Op. cit., 2005, p.680.

<sup>3</sup> BLAS GÓMEZ, Felisa de. *El teatro como espacio*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009. Arquia/Tesis 29. p.259.

reproducidas estructuras y esquemas que ya han demostrado que no corresponden a las necesidades y expectativas de la praxis teatral y del público contemporáneo.

La ampliación de horizontes del lugar del teatro contemporáneo se ha convertido en un terreno fértil para la exploración e investigación del espacio escénico y de la arquitectura teatral. Abandonando la idea de una caja teatral, donde cabrían todos los espectáculos, y la tarea de decorar, sólo vistiendo o ilustrando un texto, el profesional arquitecto-escenógrafo debe hoy tener sólidos conocimientos de la práctica teatral para poder manejar complejas interrelaciones, y crear y construir su espacio propio para cada momento y propuesta escénica: un espacio cargado de identidad y significado, que sea menos un espectáculo y más una experiencia.

### **Shakespeare en Catalunya**

La segunda parte de la tesis se dedica a los objetos de estudio: pasando por Shakespeare, por el Teatre Lliure y por el análisis de seis montajes escogidos. Es innegable el descenso en la consideración social que en la actualidad experimenta el teatro respecto a su pasado glorioso. Su importancia en la cultura, en la sociedad, en la vida de las personas, ha cambiado drásticamente desde la época en que la mujer más poderosa del mundo, la reina del Imperio Británico, cruzaba el Támesis para ver las obras de un *tal* Shakespeare.

Se ha escogido Shakespeare no sólo por su indiscutible calidad, sino por una serie de características tratadas en la tesis: por el peculiar espacio escénico-teatral de su praxis profesional, por la relación entre su espacio y el contemporáneo, por la interrelación entre la dramaturgia del autor inglés y el espacio renacentista/isabelino, por su lugar en el canon literario y teatral occidental, por el carácter universal y contemporáneo de sus obras, por la significativa presencia de Shakespeare en Catalunya, sobre todo en lo que se refiere a la normalización de la lengua y del teatro catalanes. Se ha examinado el significado de Shakespeare, situándolo en su tiempo, en la historia del teatro y en el teatro contemporáneo, y finalmente en la cultura catalana. Como se ha visto en el capítulo 1, la obra, la dramaturgia y el espacio de Shakespeare representan un terreno abierto al desarrollo escénico, espacial y estético de las puestas en escena contemporáneas, con interesantes posibilidades de lectura por el público en su proceso de recepción.

Shakespeare ha sido analizado a la luz de los propósitos de las puestas en escena contemporáneas que buscan en su espacialidad elementos que promuevan el encuentro y la aproximación de la escena y del público. En cumplimiento de los objetivos planteados por la tesis, se han verificado las características, el significado y la importancia del espacio vacío renacentista/isabelino –“neutral”, en el sentido de adaptable y susceptible de “transformarse” en cualquier espacio requerido– que promovía el acercamiento entre acción dramática y espectadores. En concreto, se ha tratado de *The Rose* y de *The Globe*, los teatros públicos que fueron escenarios de Shakespeare. Además, a través de los análisis de las obras elegidas en la tesis, se ha visto cómo la escritura del autor y su dramaturgia

creaban espacios metafóricos directamente relacionados con el espacio escénico-teatral y con la implicación del público en la obra. Shakespeare posee la capacidad consubstancial de correlacionar lo textual, lo visible y lo imaginario. Si la dramaturgia del espacio ya está presente en sus obras, ¿sus puestas en escena contemporáneas patentizan esta característica? Examinando la inserción de sus obras en la cultura actual y local, en palabras de Fabià Puigserver: "Con Shakespeare puedes hacer lo que quieras".

¿Por qué Shakespeare sigue vigente? ¿Por qué seguimos yendo al teatro a ver sus obras ya conocidas? ¿Por qué leemos una y otra vez la obra de Shakespeare y cada vez sentimos y descubrimos algo distinto? Qué o a quién queremos descubrir, ¿a Shakespeare o a nosotros mismos? Son cuestiones que nos mueven a investigar y a analizar sus obras y los montajes contemporáneos, aunque ninguna respuesta parece ser concluyente. Shakespeare es un creador: creador de personajes y de historias, creador de la Historia y de cultura, de personalidades, de vidas. "No sé si Dios creó a Shakespeare, pero sé que Shakespeare nos creó a nosotros, hasta un grado completamente asombroso"<sup>4</sup>, afirma Harold Bloom. En lo recóndito de nuestro ser habita Shakespeare. Sencillamente brillante y eterno.

Shakespeare es una puerta abierta. Sobre todo a lo largo del siglo XX y hasta la actualidad, sus obras han sido fuente de muchas investigaciones, versiones escénicas y experimentaciones teatrales – siendo uno de los autores más representados por el Teatre Lliure. Sin embargo, si hay una característica común entre Shakespeare y el Lliure es la espacialidad como elemento fundamental de ambos discursos artísticos. Tanto para Shakespeare como para el Lliure, el espacio es inherente a su propia dramaturgia y praxis teatral. Por un lado, la obra y la dramaturgia de Shakespeare tienen relación directa con el espacio renacentista/isabelino; por otro, es extremadamente significativo para su praxis teatral que el Teatre Lliure haya sido fundado y dirigido en sus primeros años por un escenógrafo. De hecho, se escogió el Teatre Lliure como objeto de estudio por tratarse de un ejemplo significativo de la praxis teatral contemporánea.

En la aproximación al objeto de estudio, la investigación llevada a cabo en la tesis ha tenido una triple perspectiva: europea, española y catalana<sup>5</sup>. Se ha examinado el contexto histórico, político, social y cultural de la segunda posguerra –incluidas las neovanguardias teatrales–, para culminar en la transición democrática española, en el ambiente cultural y en el teatro independiente catalán, con sus especificidades en lengua y teatro, territorio y arquitectura. En aquel momento coyuntural, en medio de experimentaciones varias, nuevos grupos, compañías y directores habían creado una nueva praxis teatral. El teatro y la escenografía cambiaban hacia una concepción del espacio como elemento fundamental del montaje: todo el espacio –escenario y sala– empezó a ofrecerse como material manipulable. Según el tipo de comunicación que se quería establecer con el público, nuevos

---

<sup>4</sup> BLOOM, Harold. *Shakespeare, la invención de lo humano*. Barcelona: Anagrama, 2002. p.674.

<sup>5</sup> Cabe destacar que la aproximación epistemológica al objeto de estudio, adoptada por la autora de la tesis, sigue su mismo trayecto hermenéutico: al ser extranjera, la autora recorre un camino que parte de Brasil, pasa por Europa y llega a Catalunya.

materiales y medios técnicos pasaron a ser utilizados en el diseño de ese espacio que ya no era tan sólo una tarima, sino todo el espacio teatral<sup>6</sup>. La escena se ha convertido en un lugar de posibilidades y potencialidades.

En ese contexto concreto se sitúa la fundación del Teatre Lliure, como resultado de la confluencia de diversas circunstancias en medio de la ebullición del inicio del posfranquismo, en una coyuntura de tránsito y de esperanzas. En su formación, la figura de Fabià Puigserver tuvo importancia crucial, en sus diversas facetas: escenógrafo, figurinista, director artístico, profesor de escenografía del Institut del Teatre, además de creador de los espacios teatrales del Lliure. Fabià fue un artista completo, de los que ya no suele haber. Un sintetizador del momento histórico, cultural y artístico en el que incidió de forma decisiva. Un creador que pensaba la obra teatral en todos sus aspectos, en su globalidad, mirando la puesta en escena en su concreción. Aliada a su sensibilidad artística, adquirió una formación sólida y muy completa en los principales centros culturales y artísticos de la época –Francia y Polonia–, que incluía estudios de bellas artes, escenografía, interpretación y dirección. Esta formación “innovadora” para los patrones de la España del tardofranquismo estuvo en la base de su abundante producción y de sus planteamientos espaciales.

A partir del Lliure, su trabajo escenográfico adquirió una nueva dimensión e inició una serie de rupturas y apuestas fundamentales, como el desbordamiento de la caja italiana. Fabià fue el responsable de la renovación y nuevo protagonismo de la escenografía catalana, modernizando los conceptos y la práctica escénica contemporánea, tanto en el panorama local como español. La pasión por su labor, su carácter ético y lúcido, mucha perseverancia y una personalidad carismática y cautivadora, serena y vital, hicieron de Fabià la figura inolvidable del arte escénico catalán contemporáneo. Para la tesis, el interés principal reside en el hecho de que el Teatre Lliure haya sido creado por un escenógrafo y desde sus principios haya tenido el espacio como una de sus cuestiones primordiales. Asimismo, es muy significativo que los dos espacios teatrales actuales del Lliure sean proyecto de Fabià.

El Lliure impactaba. Encabezado por Puigserver, el Teatre Lliure nació en 1976 en plena transición democrática, basado en un modelo cooperativista, establecía una equivalencia entre libertad y apertura. La idea de sus fundadores era crear un teatro nacional, singular por su apuesta por el teatro de texto en catalán, con un repertorio que incluía los clásicos y contemporáneos; un teatro estable, con una labor continuada y un trabajo en equipo en el proceso de creación de las producciones, realizado desde el inicio hasta el final con medios propios; con una praxis teatral rigurosa y de calidad en el que una nueva forma de entender el espacio teatral y escénico marcaría su estilo de hacer teatro. Es decir, su praxis teatral se forjó en una teatralidad nacida del espacio, donde los signos espaciales constituyen la base de su dramaturgia. Más de tres décadas después, se observa que las directrices estéticas y programáticas del Lliure sirvieron de modelo a las nuevas generaciones.

---

<sup>6</sup> CORNAGO BERNAL, Óscar. *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los “realismos”*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000. p.241.

La tesis ha investigado la poética escénica del Teatre Lliure, tratando las interrelaciones entre el espacio, el arte y la cultura, y específicamente, entre el texto dramático/espectacular shakespeariano y el espacio teatral/escénico de su montaje en su contexto contemporáneo y local. Para ello se ha enfocado en el contexto cultural, la praxis teatral y los espacios. A partir de un marco teórico y metodológico transdisciplinar se ha examinado la arquitectura de las dos salas: el “espai lliure” de la sala Lliure de Gràcia (antigua cooperativa La Lleialtat) y el nuevo Fabià Puigserver (antiguo Palau de l’Agricultura de Montjuïc), el “espai flexible”; con sus propiedades volumétricas-arquitecturas y aspectos escenotécnicos, ópticos y acústicos.

El origen mismo del Teatre Lliure es inherente a la elección de la sala de la Sociedad Cooperativa La Lleialtat de Gràcia como su espacio teatral, su “casa”, su “hogar”. En la línea de lo que se venía haciendo y experimentando en el resto de Europa y sobre todo en el Este, el Lliure rechazó el espacio teatral convencional y se instaló en el salón de actos de La Lleialtat. Al nacer dentro de una cooperativa, el Lliure también se apropió de ese planteamiento y de esa memoria que se asocia a lo colectivo, a un espacio de trabajo, un espacio de acción y no de contemplación. Allí desarrollaron su teatro: un espacio que propició la integración de las varias facetas de su labor, desde la creación, ensayos y producción, representación, hasta la formación de profesionales.

Como destaca uno de sus fundadores y actual director, Lluís Pasqual, el nombre Lliure no viene de “libertad” como un concepto genérico, sino “*lliure*” en varios sentidos: libre del franquismo (momento sociopolítico de la transición democrática), libre de jerarquías (organización interna de cooperativa de trabajadores del teatro), pero, sobre todo, libre de las imposiciones de una escena a la italiana (espacio teatral “no convencional”)<sup>7</sup>. El nombre surgió después que Fabià Puigserver dibujó un teatro en que se podía cambiar el punto de vista del espectador.

Las condiciones estructurales de la sala ofrecían al grupo liderado por Fabià Puigserver una característica fundamental: poder acondicionarla con pocas reformas. Así, antes de su inauguración, en 1976, la sala fue totalmente reformada por la nueva compañía, con medios simples y eficaces. Fabià proyectó y desarrolló un espacio teatral abierto, completamente libre, transformable, donde la acción escénica no estaría restringida a una caja fija, a un marco y decorados, es decir, prescindiendo de los determinismos de una estructura rígida e inamovible, como la escena a la italiana. Como *The Globe* de la compañía de Shakespeare, el Lliure también fue el primer teatro “construido” *por* actores y *para* actores en Barcelona. El Lliure de Gràcia fue la primera sala transformable propiamente dicha de Catalunya y del Estado español.

En ese espacio “manipulable”, siempre sorprendente para el espectador, diferentes planteamientos escénicos podían desarrollarse según cada montaje, posibilitando diversas configuraciones en la interrelación actores/espectadores, distintos puntos de vista y una participación más activa del espectador en la obra –una de las claves para Fabià. A partir de los nuevos planteamientos espaciales,

---

<sup>7</sup> Lluís Pasqual, entrevista concedida a la autora el 20/12/2013, en el Teatre Lliure, en Barcelona.



sin escena ni límites fijos entre lugar de la acción y espacio del público, se buscaba favorecer nuevas relaciones entre actores y espectadores. El espectador se veía obligado a abandonar su tradicional postura de observador-*voyeur*, para convertirse en testigo, espía, juez, víctima o cómplice de la acción, miembro de la ceremonia, participante del juego o integrante de la fiesta.

Si diez años después de su fundación e inauguración, el Teatre Lliure se había consolidado y pasado a constituir la Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona, también su espacio teatral se había quedado pequeño. Fabià Puigserver anhelaba nuevos vuelos. Tras muchas idas y venidas, años de negociaciones e intentos infructíferos junto a las administraciones públicas, finalmente conseguirían el antiguo y abandonado edificio del Palau de l'Agricultura (proyectado por Josep M. Ribas y Manuel M. Mayol, 1927-1929), que formaba parte del complejo de la Exposición Universal de Barcelona de 1929, en la falda del Montjuïc, como la nueva sede del Teatre Lliure.

Nuevamente, en un espacio abandonado y destrozado, Fabià halló el lugar que buscaba para la nueva fase del Teatre Lliure. En 1989, ya enfermo, Fabià empezó a trabajar en el nuevo proyecto de rehabilitación y adaptación arquitectónica juntamente con el arquitecto Manuel Núñez Yanowsky. El proyecto del nuevo teatro partió de la visión y experiencia de un escenógrafo y hombre de teatro. No cabe duda de que la experiencia de la sala del Lliure de Gràcia –que condicionó la dramaturgia del Teatre Lliure– constituyó el aprendizaje necesario y el referencial para la creación del Lliure del Montjuïc. El propio Fabià comentaba que, si antes del Lliure creía que el teatro contemporáneo sólo podía ser eficaz si estaba libre de todos los condicionantes de un escenario fijo, poco después descubrió que un espacio abierto, libre, tenía sus ventajas e inconvenientes respecto al escenario convencional. Fabià sabía que, hoy en día, el espacio vacío es capaz de responder mejor a la relación entre actores y espectadores, y a sus expectativas. Por ello, muchas veces su punto de partida estaba en el asumir la escena a la italiana en todas sus posibilidades y limitaciones, viendo abrirse un abanico de opciones escénicas. Fabià podía utilizar las convenciones del escenario con una cierta ironía, buscando y estableciendo una complicidad con su público. Porque, en definitiva, el *cómo* también es parte del *qué*. De hecho, en el proyecto teatral para la nueva sede del Lliure, Fabià buscó la conjugación entre tradición y modernidad, entre los espacios convencional y "*lliure*".

Pese a las grandes dimensiones de la sala Fabià Puigserver, en su interior revestida de madera vista y con una alegórica arquería, la sala grande proporciona una interesante intimidad. En los tres lados – laterales y fondo– están los arcos que forman las galerías en tres niveles, inspirados en el Teatro Farnese de Parma. Esa especie de *loggia* perimetral delimita el espacio de la sala, en una alusión historicista y estilizada. Esos mismos arcos de galerías también posibilitan tanto una utilización técnica –la ubicación de focos, por ejemplo– como el uso dramático, cuando en muchos montajes, las galerías son espacio de acción de personajes. Como subraya Lluís Pasqual, la sala grande del Teatre Lliure "actualiza el espíritu del Lliure Gràcia"<sup>8</sup>. No sólo visualmente, sino en lo que se refiere a la técnica.

---

<sup>8</sup> Lluís Pasqual, entrevista concedida a la autora el 20/12/2013, en el Teatre Lliure, en Barcelona.

La memoria de la sala histórica quedó preservada en la sala grande del nuevo Teatre Fabià Puigserver una vez que, pese a sus dimensiones, tiene las mismas facilidades técnicas y dramáticas de la sala de Gràcia<sup>9</sup>. La versatilidad en la disposición del espacio escénico y en su relación con el espectador también es inherente al diseño de la sala Fabià Puigserver. Se ha buscado mantener una de las pautas artísticas y características más singulares del Lliure: el uso no convencional de su espacio, polivalente, cercano al público y variable a cada nueva propuesta escénica. Su espacio puede ser completamente transformable, fascinando y sorprendiendo al espectador desde su misma arquitectura.

Acerca de la arquitectura teatral, la escenógrafa Fabiana Puigdefàbregas afirma:

El espacio es la arquitectura dramática de la obra. No sólo determina unas entradas y unas salidas –aunque también y por tanto forma parte de ese esqueleto arquitectónico–, sino que te da unas dimensiones, que implica una gestualidad, un ritmo de movimientos, etc. El espacio genera unos interrogantes, unas expectativas en el espectador. Incluso antes de empezar el espectáculo, la dramaturgia ya ha empezado con el espacio. En la puesta en escena, acción dramática y espacio van regenerando su sentido entre ambos constantemente, en un proceso dialéctico<sup>10</sup>.

También el histórico y actual director artístico Lluís Pasqual confirma esta visión del papel del espacio para el Teatre Lliure desde sus principios, nuestra hipótesis de investigación:

El espacio lo condicionaba todo. Condicionaba la manera de interpretar, porque no se podía “mentir” de la misma manera, se necesitaba algo más creíble, pues estábamos a un metro del público. Era una escuela para el espectador, porque en un espacio central lo que está detrás no es un decorado, sino otra persona mirándolo. Había una nueva manera de concebir el vestuario. (...) Y tuvo ese acercamiento humano porque lo daba el espacio continente<sup>11</sup>.

Está claro que no se puede analizar un espacio teatral sin reflexionar acerca de los espectáculos que éste acoge, sobre su dramaturgia, texto y los tipos de relación que establece con el público, con la escenografía y con la arquitectura<sup>12</sup>. Del mismo modo, un espacio teatral tampoco puede revitalizar la participación e implicación del público si la renovación no se da en su conjunto, también en los lenguajes, en los temas, en la proximidad y contacto entre actores y espectadores<sup>13</sup>. Aunque el teatro no provoque directamente una revolución, puede ofrecer un momento de confrontación del espectador consigo mismo, con sus percepciones, conceptos, emociones. En ese momento, el teatro puede tornarse instrumento de “*revelació d’un món*”<sup>14</sup>, manifestando aspectos a menudo escondidos y antagónicos.

Adaptar un Shakespeare no significa una actualización forzada, meramente aparente. Un Shakespeare contemporáneo es la obra que alcanza, a través de la puesta en escena, los valores, la sensibilidad y sentimientos de nuestra época, así como de nuestras propias experiencias. Al crear sus montajes en catalán de obras shakespearianas, el Teatre Lliure no se ha limitado a traducir el lenguaje, sino que

<sup>9</sup> Ibídem.

<sup>10</sup> Bibiana Puigdefàbregas, entrevista concedida a la autora el 04/02/2014, en el Institut del Teatre, en Barcelona.

<sup>11</sup> Lluís Pasqual, entrevista concedida a la autora el 20/12/2013, en el Teatre Lliure, en Barcelona.

<sup>12</sup> Cf.: BABLET, Denis. Para un método de análisis del espacio teatral. En: *ADE Teatre* – Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, v.54-55, p.170-184. Madrid: ARCE, octubre/diciembre 1996. p.174.

<sup>13</sup> CASTEL-BRANCO, Op. cit., 2011, p.304.

<sup>14</sup> Ibídem, p.257

también lo ha hecho con el espacio, la escenografía, los actores y la relación con el público, utilizándolos como elementos dramáticos y produciendo momentos de vida autónoma. Entendiendo el espacio como núcleo de teatralidad y buscando la implicación del público y un nuevo tipo de experiencia teatral, de cierto modo, esa "nueva" relación acción/espectadores recupera fórmulas anteriores, como la praxis teatral de Shakespeare, en la Inglaterra renacentista.

La tesis hace un recorrido por las creaciones teatrales shakespearianas propias del Teatre Lliure de los últimos treinta años (1977-2007) con la intención fundamental de ofrecer un estudio del espacio – desde la perspectiva conjunta e interdisciplinar de la Arquitectura y del Teatro. El marco temporal va desde los años iniciales de la compañía, con Fabià Puigserver, hasta el momento más contemporáneo, recogiendo una gran diversidad dramática y de experiencias artísticas, y con las obras de Shakespeare como denominador común. Los seis montajes seleccionados son el objeto de un análisis técnico y estético del espacio contemporáneo del teatro, verificando la validez de la hipótesis de investigación: la presencia de la dramaturgia del espacio. Mediante el análisis de cada obra, en su concepción y producción, se ha considerado cada montaje como *lugar* intertextual e intercultural, dilucidando sus significaciones y creando un discurso simbólico en relación con su contexto cultural y en contacto con su público concreto. Así, nos propusimos a analizar el espacio de cada montaje como un lugar por construir, cualificado y personalizado en el desarrollo del espectáculo, que se atiene a su contexto y participa como elemento dramático en la ficción y activamente en la recepción del público.

Se sabe que cada época, cultura, grupo social y sujeto elaboran su modo particular de atribuir sentido a la obra artística. Debido a esa variedad que se puede abordar desde lo sociológico y antropológico hasta la psicología del individuo, es imposible saber exactamente qué informaciones, sensaciones y emociones transmite una obra teatral al espectador. Lo que sí sabemos es que la cultura, el bagaje, la competencia, los hábitos, los recuerdos, juegan un papel muy importante, actuando como un "filtro" en ese proceso<sup>15</sup>. Asimismo, cabe entender que por sí solo el recorrido racional no lleva al espectador al encuentro de la "verdad" –en el caso de que fuera posible hallarla. Además del camino de la lógica, es necesario *saber* en el sentido etimológico de "sabor", es decir, experimentando el evento con y en todos los sentidos. Porque la esencia del teatro no reside en *verlo*, sino en *participar* en él. Introduciéndonos en un nuevo espacio, el fenómeno teatral alcanza configurar una realidad dinámica, compleja y plural, compuesta al mismo tiempo de realidades, puntos de vista y voces diversas.

No obstante, nuestra lectura se ha hecho principalmente desde la mirada de arquitecta/investigadora, a partir de la decodificación del complejo y plurisemántico discurso en juego en el texto espectacular, y desde un lugar de enunciación y recepción muy concreto: la Catalunya de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI. Hay que considerar que esta lectura, hecha desde el presente, no es la misma que podría haberse producido en el momento de creación de los montajes en cuestión, sobre todo en el caso de las primeras puestas en escena, de hace más de treinta años, en la incipiente democracia

---

<sup>15</sup> FRYE, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1977. p.12.

española. Asimismo, proponemos *una* lectura semiótica de los textos espectaculares –no la única posible, ni tampoco unívoca– basada y construida a partir de nuestro bagaje teórico y del aparato conceptual y metodológico adoptado en la investigación.

Al analizar seis obras shakespearianas puestas en escena desde 1977 hasta 2007, en la sala de Gràcia y en el Lliure de Montjuïc, tenemos una muestra variada y significativa de las adaptaciones contemporáneas de obras del dramaturgo hechas por el Teatre Lliure a lo largo de su historia. Cabe señalar que en sus más de treinta años de trayectoria, el Teatre Lliure no posee una línea completamente uniforme en su trabajo artístico en lo que concierne a lo escénico y espacial. Más bien podríamos hablar del trabajo de cada director –o del tándem director-escenógrafo–, y no de un conjunto homogéneo. Aunque es innegable el legado y una cierta influencia heredada de Puigserver, sus sucesores siempre han tenido autonomía para conducir su praxis teatral, resultando en producciones bastante diversas.

### ***Titus Andronic***

Montado en 1977 con dirección y escenografía de Fabià Puigserver, abrió las puertas del Lliure para Shakespeare en Catalunya. Para Fabià, había que crear un espacio escenográfico, un ambiente estético, para dar cobijo a los versos de Shakespeare, que adquieren vida y resuenan tan actuales frente al público contemporáneo como hace cuatro siglos. En la modesta sala del Lliure de Gràcia, el dispositivo único creado por Fabià –la escena-pasarela– albergaba la grandeza de un palacio espectacular, un asombroso bosque y el enloquecido río de sangre de la escena final. Ubicando la pasarela en el centro del espacio y en medio de los espectadores, al mismo tiempo que renunciaba a los laterales y fondo de un escenario convencional, el propio espacio arquitectónico de la sala de Gràcia los sustituye, implicándose en el espectáculo.

En *Titus Andronic* encontramos una desnudez intencionada del espacio escénico, donde la escena-pasarela también refuerza la importancia del suelo en la caracterización de los ambientes de la Roma antigua. Su material, textura y pintura adquiere una intensidad plástica y gran capacidad significativa. El suelo de mosaico paleocristiano de cerámica modula el contacto entre el actor y la superficie de acción: situando a los actores-personajes en un lugar muy concreto y que condicionando sus acciones.

En oposición al icónico ambiente civilizado romano, con el desarrollo de la obra surgía el bosque simbólico, “bárbaro”, “salvaje” –un momento de “explosión” del montaje, cuando los efectos de iluminación exaltan la transformación onírica del escenario: empieza la *pesadilla*. Desde el techo se desplegaba una hostil red de macramé con elementos de “vegetación” –maleza, zarzales, telarañas y harapos–, que recubría los laterales y envolvía la pasarela. Con el despliegue de las mallas, se destacaba la altura, la verticalidad del espacio –en una referencia al espacio isabelino. La iluminación dejaba al público en la oscuridad y realizaba lo siniestro del bosque. Desde la oscuridad real, el público

contemplaba la escena que convertía la noche icónica en noche simbólica, oscuridad cognitiva y moral. Este ambiente propiciaba la liberación de los instintos más bajos de la obra; en un bosque que esconde todo tipo de horrores. Se trata de una red que creaba una barrera entre la escena y el público, y que atrapaba a Lavinia, principal víctima del bosque. Su representación simbólica ritualiza la escena, haciendo las acciones dramáticas violentas más asimilables por el público contemporáneo.

De hecho, la relación entre el espectáculo y el público estaba muy marcada por la configuración y la organización de la pasarela, que cruzaba el espacio teatral y lo dividía en dos bloques, creando una relación bifronte, con los espectadores situados en gradas cercanas a ambos lados de la escena y sumergidos simétricamente en la acción. Haciendo uso del espacio como elemento dramático, lo más interesante de esta disposición es que el público, enfrentado, también forma parte del cuadro visual que se le ofrece, no pudiendo ni debiendo hacer abstracción de los otros espectadores. Con el establecimiento de nuevas relaciones proxémicas, al mirar el espectáculo, se veía no sólo la escena y los actores, sino también el espacio teatral y el cuerpo del espectador, directamente en juego. En este “efecto espejo”, ver la obra es verse reflejado en ella.

El gran reto del montaje era conseguir que el espectador catalán de la década de los setenta percibiera la poética y conectara con el texto shakespeariano. Si con *Titus Andronicus* el dramaturgo buscó cuestionar el uso de la violencia por los que detentan el poder y su manera de hacerlo era mostrarlo todo icónicamente sobre el escenario, siglos después, Fabià hace la misma denuncia de una sociedad bajo un poder político pseudo-democrático. Sin embargo, su crítica e incitación a la reflexión del público pasa por la creación de nuevas relaciones espaciales y de un espacio ritual, que le permite al espectador leer esa violencia en clave simbólica. La estructura espacial creada ubicó a los espectadores en una posición mucho más activa de la que estaban acostumbrados, pero en la que deseaba estar tras tantos años de dictadura: activa y reflexiva, imprimiéndole nueva vida a la obra.

### ***Al vostre gust***

Con el segundo Shakespeare del Lliure, dirigido por Lluís Pasqual en 1983, se ha visto cómo la sala de Gràcia era intrínseca al propio montaje. En una sala de dimensiones acogedoras, en una disposición semi-central donde el público está muy cerca de los actores y posee una diversidad de perspectivas, tanto el espacio teatral como el espacio escénico *estructuran* la puesta en escena, haciendo al público partícipe de las reflexiones planteadas y dando lugar a una verdadera dramaturgia del espacio.

El escenario tiene una escala humana, que convierte el “vacío” en un espacio experimentado, vivido, en *hogar* de los personajes. Los espectadores perciben esa poética: “invitados” a entrar en la ficción, sin perder el contacto con su mundo real. Para el público, distribuido a tres bandas, el escenario y los actores estaban al “alcance de la mano”. Además, los personajes-actores se mezclaban y se sentaban al lado de los espectadores –algo bastante novedoso para el espectador catalán de principios de los ochenta.

Con *Al vostre gust*, el sentido metafórico de la obra, que plantea cuestiones como la dualidad entre “ser” y “parecer”, entre “esencia” y “apariencia”, revela el reflejo especular de la vida. El Lliure desvelaba a su público un mundo efímero e ilusorio, de sueños y esperanzas. La escenografía, al igual que el espejo, trastoca y transfigura lo real, modificando, a partir de la apariencia, también su ser interior. Pasqual-Puigserver plasma esos planteamientos a través de la creación de un espacio escénico que ya al comienzo de la obra se transforma completamente, revelándose otro. Para llegar a lo más profundo de la obra y más cerca de Shakespeare, Fabià colgó un gran espejo, que por sí sólo conlleva una carga semántica, recordándole al público en todo momento que no todo es lo que aparenta ser.

Así, el espacio escénico creado por Fabià vuelve a ser muy sencillo, no con un dispositivo único como en *Titus Andrònic*, sino dual: el palacio y el bosque. Se trata de un doble espacio de sugerencia poética: mediante un gran espejo, se desarrolló una teatralidad sencilla a través de una de sus soluciones más insólitas. En contraste con elementos pictóricos, simbólicos y reales que constituyen el microcosmos shakespeariano, las estructuras dramáticas del texto shakespeariano se tradujeron a espacios. El gran espejo propuesto por Fabià no es más que el reflejo del espejo conceptual del montaje, que revela los diversos lugares de cada personaje.

El primer acto de la obra utiliza la escena con un gran muro de espejo como fondo, en el que la acción se ve reflejada. De este espacio, los personajes huyen para encontrarse en el bosque. Para el segundo acto, surge el bosque diametralmente opuesto al de *Titus Andrònic*: lírico e idílico<sup>16</sup>, y que refleja el estado anímico de sus habitantes. En ese bosque de Shakespeare, la vida es más transparente, es también su reflejo, su generalización, su arquetipo. El gran espejo elevado e inclinado desvela el mágico bosque, donde todo es posible. Reflejando lo que pasa en Arden, ofrece a los espectadores nuevos e innumerables puntos de vista.

Especialmente la escena más interesante de toda la obra es la de la rápida transformación del escenario hecha por los mismos actores-personajes, que ocurre a la vista de los espectadores. No se trata simplemente de un aspecto técnico-funcional o formal, sino que tenía un componente estético-artístico. Con un aria operística y una iluminación tenue, sigue el espíritu del propio espectáculo. Al finalizar la transformación, un grupo de exiliados del bosque toca la guitarra y canta una trova caballeresca en su nuevo “hogar”. Por un lado, este recurso llama al público a no olvidar que está en el teatro y que, rompiendo la ilusión, la realidad que experimenta es una realidad  *fingida*. Por otro lado, lo más interesante es que, al incorporar lo que hay “tras bastidores” al montaje, ya no se trata de una acción de “cambio de escenario”, sino más bien de una escena más de la representación. Se establece, así, un puente entre la realidad escénica y la realidad del público contemporáneo, implicándolo en el fenómeno teatral.

---

<sup>16</sup> A diferencia de *Titus Andronicus*, en *As you like it*, el bosque no es “incivilizado”, sino “no corrompido por la civilización”.

## ***Juli Cèsar***

Tras un largo período de casi veinte años sin representar obras de Shakespeare como producciones propias del Teatre Lliure, en 2002, *Juli Cèsar* fue dirigido por Àlex Rigola. En la obra, Shakespeare hace una reflexión que revela una postura ideológica acerca de la inexorable alianza entre la política y el poder, la ambición, la envidia y la traición. Deja entrever aun el poder del lenguaje y de la retórica en la manipulación de las masas. Rigola también ve en acontecimientos concretos del siglo XXI el alejamiento entre el pueblo y la clase política, que cada vez más utiliza los discursos y la comunicación como medio de manipulación en el ejercicio de su poder. Estos planteamientos son los vectores que organizan el espacio de *Juli Cèsar*.

La obra fue montada para la sala del Lliure de Gràcia, aunque acabó yendo de gira y llegó a ser adaptada escénicamente para la sala Fabià Puigserver. Fabiana Puigdefàbregas creó el escenario a partir de elementos del propio espacio teatral del Lliure de Gràcia, utilizando las paredes de la sala y su fondo de madera oscura con cuatro puertas dobles. Se creó un espacio escénico cercano al espectador –en la falsa ilusión de una “participación democrática”. Sin embargo, su exagerada longitud, transversal al patio de butacas, instauró una barrera que el público/pueblo no puede traspasar. Delante de ese escenario, el público se ve fácilmente implicado, como “pueblo romano” de la Catalunya del siglo XXI; no obstante, nosotros, espectadores, estamos *del otro lado*, y sólo podemos mirar y aplaudir.

Por sus características y uso, los espacios teatral y escénico de *Juli Cèsar* crean una dramaturgia y estructuran la puesta en escena, proporcionándole a la obra de cuatro siglos de edad una actualidad y vigencia extraordinarias. De hecho, paradójicamente, el montaje es contemporáneo sin estar determinado en el tiempo. Espacialmente, se trata de una especie de escena simultánea, que le impide al espectador la visión global del escenario, obligándolo a una actitud activa, a reconocer el foco de interés dramático en cada momento y a elegir dónde y qué mirar. Como en un partido de tenis, unos iban pasando la palabra a otros –lo que se relaciona conceptualmente también con los subtítulos de la puesta en escena: *Word/War*, en una conexión constante entre palabra y guerra de los discursos. Si por un lado el escenario frontal se opone totalmente al espacio renacentista/isabelino, por otro, es posible observar una relación entre el teatro de Shakespeare y *Juli Cèsar* en su espacio desnudo, polivalente, fácilmente manipulable, y en la importancia de la palabra.

Sobre el escenario, el minimalismo, la pulcritud y la elegancia de la retórica están presentes al principio de la obra. El escenario creado por Puigdefàbregas empieza con el suelo immaculado, transformado en una pasarela blanca con las puertas cerradas. Cuando se abrían las puertas, se veía una continuidad de ese blanco, que jugaba como una “invasión” de un espacio externo al espacio escénico, de los peligros externos a Roma: un peligro de guerra inminente. Se trata de un escenario que según avanzaba la trama política se iba contaminando, “ensuciando”. Cuando la ambición y el poder ya no tienen límites, cuando los fines justifican los medios, cuando se pierde la moral y la ética, nada más puede ser pulcro. Así, se destaca el valor del montaje de haber conseguido sobre la escena

la fusión de los horizontes de la experiencia pasada y contemporánea, y una unión brillante entre ética y estética: entre discurso crítico y lenguaje estético.

Utilizando plásticamente la misma estrategia discursiva de la obra, al fondo del escenario, cuelgan en lo alto las letras de la palabra "ROMA", en tipos blancos, presidiendo la acción, una tensión en altura asociada al suelo blanco de Roma. Tras el asesinato de Juli Cèsar, marcando el fin de una era, caen dos letras, quedando solamente las vocales: la O de Octavio y la A de Antonio, los nuevos señores de la nueva era romana. Si hasta entonces Roma era ordenada –se luchaba con la palabra–, ahora todo va a cambiar, va a haber violencia y muerte. Al utilizar la palabra "ROMA" como signo materializado en la escena –un vector que guía al espectador a lo largo del montaje–, se recupera el mismo recurso utilizado con los subtítulos *Word/War*. Es interesante notar que parece como si el director de escena hubiese transferido para sí rasgos de los personajes: el lenguaje textual es utilizado para "controlar" la interpretación del público, de manera similar al uso que Antonio hace de la retórica para arengar/manipular al pueblo romano. Asimismo, se trata de una dramaturgia muy contemporánea, una forma muy elaborada de fusionar dirección, escena y público en un solo fenómeno: el teatro.

### ***Romeu i Julieta***

El montaje shakespeariano dirigido por Josep María Mestres fue el segundo de la etapa más contemporánea del Teatre Lliure, estrenado en 2003. También se trata de la primera obra del dramaturgo llevada a la sala recién inaugurada Fabià Puigserver. Mestres presentó una puesta en escena con muchos intencionados anacronismos –al mejor "estilo Shakespeare"–, que establece conexiones entre la obra original y nuestra época, con una estética contemporánea, pero sin actualización o recontextualización de la tragedia. De hecho, se trata de una propuesta intemporal y actual, como el amor mismo. Como si la vida imitara el arte, el Teatre Lliure quiso cautivar al público más joven, acercando la historia a una realidad actual y revelándole su amor al teatro.

Acerca de la nueva sala, explorada en su máximo aforo, es interesante observar el diálogo entre ese espacio teatral y el espacio escénico de *Romeu i Julieta*. Los italianos arcos renacentistas –"farnesianos"– de la sala Fabià Puigserver se convierten en parte misma del espacio escénico, situando y dando abrigo a la historia conterránea y coetánea de los amantes, una vez que en la galería contigua y a la altura de la arquería superior del propio espacio teatral se desarrolla parte de la acción dramática.

El escenario frontal creado por Pep Duran es una amplia plataforma rectangular y profunda, el extremo opuesto del espacio isabelino. De hecho, se trata de un patio de columnas, donde se ven ocho pares de columnas doradas –que la iluminación a menudo pone de relieve, y que sostienen la plataforma superior (galerías). A pesar de su horizontalidad y profundidad, el escenario no llega a tener una escala desproporcionada del todo, porque el uso de la dimensión vertical hace el contrapunto, proveyéndolo de cierto equilibrio. Una de las consecuencias de la opción espacial de un



escenario de esas dimensiones es el distanciamiento del público, que la puesta en escena intentó contrarrestar con las salidas de Romeu al patio de butacas, por entre los espectadores, estableciendo nuevas rupturas y un acercamiento físico al público. En algunos otros momentos se rompe la convencional cuarta pared: uno de ellos es cuando Julieta le pregunta a su ama quién era el joven del baile; ésta, a su vez, se acerca a la primera fila y se lo pregunta al público; a continuación le informa: “es diu Romeu”.

Ese espacio escénico se acerca mucho al isabelino en su austeridad y esencialismo, y es interesante ver cómo el público contemporáneo es invitado a rellenar las “lagunas” escénicas de la misma manera que hacía el público de Shakespeare hace cuatrocientos años. El principio de organización del espacio que estructura el *Romeu i Julieta* del Teatre Lliure reside justo ahí: en su minimalismo, en su desnudez, que evita sugerir connotaciones al espectador y hace obligada su colaboración a partir de su libertad receptiva e imaginativa. Dicho de otro modo, se transfiere a su conciencia parte de la actividad de construcción del significante-referente teatral que en otras estéticas le correspondería al montaje –aunque el espectador pueda escoger descifrar y completar el significante/referente teatral, o bien interpretar el vacío y la abstracción, sin añadir nada.

Sobre el escenario hay muy pocos elementos. En realidad, en la representación de los espacios públicos de Verona (e incluso en Mantua) el escenario está completamente vacío, en un minimalismo extremo. En esas escenas, el espectador participa más activamente de la obra, esforzándose por “completar” el signo: en la ausencia de un referente-signo explícito del espacio *público*, tiene que construir sus especificidades, como si éste fuera más suyo que lo privado. En cambio, en las escenas de espacios interiores, como un contrapunto, hay siempre un elemento que las caracteriza, aunque ninguno está presente a lo largo de toda la obra –lo que de nuevo recuerda la praxis escénica isabelina. Son objetos muy bien elegidos que tienen la capacidad de definir el espacio dramático que representan, como un signo *aglutinador* de sentido: las luminarias cilíndricas y el piano de cola en el salón de baile de los Capulets; los fajos de harapos de colores en el jardín-pomar de la familia; la proyección de una roseta multicolor y la silla de hierro de respaldo con reja cuadrículada para la celda de Fray Lorenzo; el diván de terciopelo verde claro para el dormitorio de Julieta; el gran somier-lápida cuadrado de granito negro para el mausoleo. Más que un simple recurso de orden económico, el uso de un único elemento escenográfico en cada escena de “interior” –con valor de signo aglutinador– persigue el mismo paradigma estético minimalista utilizado en toda la puesta en escena.

En definitiva, en cuanto al espacio, el planteamiento de un escenario de grandes dimensiones y gran profundidad, en una disposición frontal a un patio de butacas con su máximo aforo, propicia dos diferentes efectos y lecturas. Desde nuestro punto de vista, en *Romeu i Julieta* el espacio no es utilizado como un elemento dramático de la misma manera que en los demás montajes analizados. El sobredimensionado espacio del montaje, austero y frío por sus materiales y minimalismo escénico, no ayuda a crear una empatía espacial con el público: impide el acercamiento a los personajes, la intimación con ellos y la implicación en el drama, tan necesarios en una obra como *Romeo and Juliet*.

Por otro lado, el espacio sí tiene un valor dramático, en la medida que explicita el aislamiento y la soledad de los jóvenes –principalmente de Julieta, en un mundo-escenario austero, frío, distante. Esa estética espacial guía la recepción del público hacia el entendimiento –intelectual y emocional– de que el amor de Julieta y Romeo realmente no podía prosperar. Los amantes, una vez más, están solos.

### ***Ricard 3r***

En 2005, ya como director del Teatre Lliure, Àlex Rigola volvió a montar un Shakespeare, esta vez para la sala Fabià Puigserver. *Ricard 3r* fue concebido como una transgresión a Shakespeare: una versión contemporánea, posmoderna, que atenta deliberadamente contra el espacio renacentista-isabelino y la convención teatral, pero que se mantiene fiel al texto shakespeariano: la pugna por el poder en el seno de una familia en la que la mentira, la traición y el asesinato como medios para lograr un fin aparecen como elementos de una historia que aún tiene vigencia en nuestra sociedad. Más que una lectura, se trata de una reescritura de Rigola, que compone el espectáculo en clave tragicómica –que se equilibra entre la desventura y la ridiculez de Richard III– en una explícita e inevitable dialéctica entre fidelidad y traición.

El *Ricard 3r* del Teatre Lliure recurre a estereotipos y a la estética *kitsch*, presentando un gran entramado de signos icónicos y significaciones ya contruidos, presentes en el imaginario del público, que forma parte de su (supuesta) competencia. En realidad, visual y espacialmente, el espectáculo reduce el abanico de los “efectos de sentido” al mostrar mucho y/o todo, y el espectador pierde gran parte de su libertad interpretativa en la construcción del referente-signo teatral. Por otro lado, aunque el montaje de Rigola-Puigdefàbregas busca en obras fílmicas referencias ya conocidas por los espectadores, la originalidad reside en introducir las en una obra de Shakespeare, es decir, en las interrelaciones estridentes establecidas entre la estética mafiosa y la tradición teatral shakespeariana.

Àlex Rigola y la escenógrafa Bibiana Puigdefàbregas plantean un diálogo intercultural y sitúan la acción en un desolado y cutre *pub* –una especie de prostíbulo, en realidad– inspirado en la estética setentera. Se trata de un *Ricard 3r* cowboy-mafioso, sin escrúpulos, obsesionado por el poder y cocainómano, cuya sed de ambición es tan descomunal que acaba provocando una espiral de violencia. La comicidad reside en la lucha de Ricard contra su familia y clientes por un poder “de risa”, por la regencia de un bar de quinta categoría, poniendo en evidencia la fragilidad del concepto de “poder”. Puede parecer inusitado y estrambótico que Rigola sitúe a Richard en un clan de la mafia norteamericana, en un ambiente de matones de la clase alta; sin embargo, la paradoja está en que en ese ambiente degradado –lumpen–, al margen de la legalidad y en la marginación social, esos personajes –su “corte” de mafiosos, matones, narcotraficantes, proxenetas y prostitutas – tradicionalmente carentes de conciencia política, en la obra son los mismos que detentan el poder.

En la sala Fabià Puigserver se creó un espacio escénico que alberga todos los espacios dramáticos de la obra shakespeariana –los palacios y la Torre de Londres; tiendas de campaña y el campo de

batalla– reconvertidos en los espacios propios de un *pub-bar*, donde ocurre toda la trama. La caja escénica tiene dos niveles: un espacio único relativamente reducido con escenas simultáneas. En la planta baja está el bar con su barra, salón con mesas, puerta de entrada, de la cocina y del “wc”, y aun tablado de música en vivo. Además, hay una escalera que da acceso al pasillo y a una pequeña oficina en el altillo: la “Torre de Londres”. La “torre” –que apenas es referida literalmente en la obra<sup>17</sup>– es el resultado de una superposición de lenguajes escénicos. Explorando los espacios del bar, se ha jugado con lo inesperado, con los niveles y el poder, y donde la oficina-torre es el lugar de dominio de unos personajes sobre otros.

Más que poseer una escala *humana*, espacialmente, el pub mafioso de Ricard tiene la domesticidad propia de un negocio familiar. Y aunque no se establece una relación muy directa con el público –ni siquiera en los soliloquios de Ricard–, gracias en parte a esta domesticidad, el espectador sigue sintiéndose cercano al protagonista y seducido por él. Además de sus “encantos”, Richard-rey o Ricard-mafioso, en definitiva, ese Ricard catalán, cuenta también con la connivencia y colaboración de Rigola. Es posible leer la dramaturgia del espacio presente en el montaje desde el escenario que logra reunir en un único espacio todas las esferas de dominio de Richard: familiar, social, militar y del poder (real). En ese ambiente, Ricard 3r “campa a sus anchas”.

A lo largo de toda la representación el espacio escénico no cambia –a excepción de la iluminación y de las proyecciones de vídeo. Se mantiene visualmente y en todo momento la referencia al teatro de Shakespeare –en el que el espacio escénico tampoco cambiaba– y que contrasta con la estética global del espectáculo. No obstante, la iluminación, las proyecciones de vídeo y la música tienen un papel fundamental en la ambientación de las escenas.

La gran innovación del espectáculo fue alejar a los personajes de la típica tragedia shakespeariana, aproximándolos a una condición humana disparatada, incluso ridícula, en una puesta en escena caricaturesca, sobrecargada de estereotipos. Desde el punto de vista escénico y espacial, se trata de una apuesta más arriesgada, que contó con el trabajo de Puigdefàbregas. La estética maximalista y *kitsch*, en oposición al espacio renacentista-isabelino “vacío”, “desnudo”, está presente en los más mínimos detalles. El iconismo es el recurso mimético –entre el cine/series y el referente teatral– que estructura visual y espacialmente todo el montaje, conduciendo y controlando la construcción de significado: el retrato de Shakespeare y la bandera de Reino Unido impiden que el público olvide que se trata de una pieza del bardo. Asimismo, el conjunto creado –el ambiente cargado con colores chillones y diversos signos visuales– tiene la capacidad de entretener al espectador a partir de su marca de posmodernidad, donde se destaca una asociación coherente entre discurso crítico y lenguaje estético.

---

<sup>17</sup> Cabe destacar, incluso, que no siempre la oficina-torre ejerce el mismo papel que tiene en el texto dramático. Rompiendo con la convención teatral, por ejemplo, Clarence, hermano de Ricard, es “encerrado” en la nevera, y no en la Torre de Londres. Así, la “torre” no está siempre en el cuartito del altillo, a veces está en otros espacios propios del bar.

Al desplazar la historia original –en el tiempo y en el espacio–, el montaje del Teatre Lliure consigue una relación inesperada, pero verosímil. Ricard y su familia son el reflejo sobre la escena de lo que se ve en los telediaris por todo el mundo: la guerra entre clanes, las disputas sangrientas de poder entre mafias, aunque sin el *glamour* de la corona de Inglaterra como telón de fondo. Rigola borra cualquier vestigio de “maquillaje aristocrático”, dejando al descubierto la decadencia que viven los personajes. El valor del montaje reside en el hecho de que el público contemporáneo no habituado a Shakespeare accede así –a través de una estética de estereotipos cinematográficos, con derecho a alusiones a Marlowe e Inglaterra– a su texto clásico, en una ampliación de las fronteras de recepción de estos textos, que renueva a Shakespeare, actualiza y revaloriza su obra.

### ***Otel·lo***

El último montaje del Teatre Lliure analizado en la tesis fue dirigido, en 2006, por la joven Carlota Subirós. Para *Otel·lo*, la pareja Max Glänzel-Estel Cristià creó un espacio escénico único, austero y potente que, a excepción de la iluminación y de las proyecciones, no cambia a lo largo de todo el espectáculo. Se trata de una enorme caja escénica rectangular negra, frontal al público, con un pequeño espacio blanco, “íntimo” (al fondo, a la derecha), que no sitúa a los personajes en un lugar o tiempo específicos. La indefinición escenográfica, su mínimo iconismo, desdibuja la metáfora espacial y el contraste fundamental de del texto shakespeariano: los espacios realistas, la oposición entre Venecia –ciudad abierta, ciudad-Estado, con sus convenciones sociales, su brillo, su sensualidad, donde Otelo y Desdémona se enamoraron– y Chipre –isla de exilio colonial, aislamiento del mundo de la guerra, donde Otelo se vuelve vulnerable, revelando el lado inseguro, celoso y asesino de su naturaleza. Desnudado de las connotaciones obvias de la obra, este *Otel·lo* se halla en un territorio que no encuentra referente definido en el mundo del espectador; un territorio “puramente teatral”, especialmente autorreferencial, además de intemporal. La vigencia de la pieza la conduce a un tiempo indefinido, imperecedero.

En la sala Fabià Puigserver, los cuatro espacios dramáticos que albergan toda la obra –las calles y la Cámara del Consejo de Venecia/Palacio del Dux del primer acto, el castillo/fuerte militar chipriota en el que transcurre el resto de la acción, y el dormitorio/alcoba de Otelo y Desdémona– se condensan en el espacio único y global del montaje. Éste es tan sólo una cámara vacía, un contenedor desnudo, que tanto puede ser un gigantesco hangar, una nave desmantelada, como un almacén portuario o una estancia cuartelera, con las paredes negras desgastadas, destartadas, un ambiente desolado de fuerte materialidad. De hecho, es una especie de espacio postapocalíptico, como también lo sería un búnker o un campo de refugiados. Es como si el *Otel·lo* de Subirós mostrara un mundo minimalista, destruido por la supuesta traición de Desdémona y la real traición de Yago: el mundo ya apocalíptico del personaje de Otelo, que se precipita hacia el caos.

La puesta en escena de Subirós es muy poco realista, llena de sutilezas y sugerencias, donde “claror” versus “foscor” es el principio organizador del montaje, su “metáfora”, su símbolo aglutinador

de significados: amor/celos, amistad/traición, blanco/negro, nacional/extranjero, cristiano/musulmán, vida/muerte. Éstos están presentes tanto en el espacio escénico como en los demás elementos: vestuario, iluminación, música (con danza incluida), etc., determinando la poética del espectáculo. El juego con los colores blanco (plata) y negro es una constante para subrayar los distintos contrastes de la obra. La indeterminación temporal y espacial, así como el uso del color plata en la piel de los personajes, crean una alusión a la estética *cyberpunk*. En este espacio desnudo, no hay elementos escénicos, además de los que serían más bien accesorios de vestuario, y que prácticamente se reducen al pañuelo *rojo* de Desdémona, el desencadenante de los sucesos trágicos de la trama.

En cuanto al papel que ejerce el espacio escénico en la obra, sobre todo respecto a los personajes y a sus interrelaciones, se observa que el ambiente es inhóspito, de paredes desnudas y oscuras, al que se accede por estrechas puertas. La única luz "exterior" llega a través de un par de ventanales situados en lo alto de un lateral –como en una cárcel. La gran altura del escenario empequeñece a los actores/personajes. El espacio austero y frío que experimentan los personajes es también opresor, potenciando la violencia. La versión del Lliure evidencia la violencia contenida a lo largo de la obra, y que se desborda en el final, de una manera incluso mucho más contundente que en el texto dramático. Aquellos que tienen algún tipo de "poder" lo usan contra los que se hallan en una posición inferior. Poblado de intrigas, el espacio de grandes dimensiones, "dilatado", de *Otel'lo* desempeña un papel específico: desorienta a los personajes que, perdiéndose a sí mismos, pierden las riendas y se convierten en marionetas. Se lee en el espectáculo una dramaturgia del espacio que potencia y determina las acciones, y las conduce directamente, sin desvíos o subterfugios, a su destino trágico. Es un espacio que engloba, que sofoca, que aplasta a los personajes.

Otra característica presente en la obra original y rechazada por la puesta en escena de Subirós es la oposición entre espacio público-espacio íntimo. A pesar de la plasticidad y fuerza expresiva del espacio único y "neutral", que se adapta y se ajusta bien a las exigencias de buena parte de las escenas, la frialdad del escenario desnudo elimina cualquier resquicio de intimidad. *Othello* es una tragedia de pasión, de erotismo, de relación física. Sin embargo, la poca calidez que se desprende del espacio escénico de *Otel'lo* limita tanto los excesos como la intensidad del drama. En el montaje, la mayoría de las escenas de amor entre Otelo y Desdémona están lejos de representar cualquier chispa de pasión. Como en una prisión o campo de refugiados, se trata de la intimidad *sitiada* de Otelo y Desdémona. La escala no cambia, es siempre la misma: en ese espacio inhumano que se atiene a su propia forma y no se personaliza. Sin embargo, quizá ésa sea la intención del montaje –y su transgresión–: la intimidad sitiada por un entorno hostil que impide la plenitud del amor, que sólo sería posible si el mundo fuera otro.

Así, desde la perspectiva espacial, la arquitectura escénica es extremadamente simple y siempre la misma, en una radicalización del minimalismo de montajes anteriores del Lliure, como *Romeu i Julieta*. En *Otel'lo*, sin ningún signo aglutinador de sentido que defina y redefina el ambiente de cada escena, el espacio escénico se vuelve sobre sí mismo, se hace aún más autorreferencial. No sólo le da al

público mayor libertad, sino que le exige una “hiperactividad”, un mayor esfuerzo a la hora de proveer de significado ese espacio signifiante, para articular los efectos de sentido. El público observa, frontal y directamente, cómo el amor de Otelo y Desdémona rápidamente acaba en ruinas, como el propio espacio.

Finalmente, como una observación de carácter más general, que afecta la dramaturgia de la obra, se ve que el tema crucial de la tragedia *Othello* –nunca resuelto– es una cuestión de identidad. La obra plantea la importancia de la reputación y del honor en la construcción de una identidad personal y social, que se interrelaciona con el contexto y ambiente sociopolítico en que viven los personajes. Por muy noble y gran guerrero que sea, para la sociedad veneciana, Otelo *es* y siempre *será* un moro, un extraño, con toda la carga simbólica que conlleva su condición de extranjero –“diferente”, “exótico”, “sexualmente atractivo”, “potencialmente peligroso”. Su casamiento con una veneciana tampoco es capaz de insertarlo en el seno de la sociedad de “acogida”: Otelo sigue siendo Otelo, y Venecia sigue sin aceptarlo plenamente. Subirós plasma esta interrelación entre los personajes con la pintura de sus pieles: Otelo es “diferente” para los venecianos y chipriotas, pero éstos también lo son para Otelo. A lo largo de las más de dos horas del espectáculo, el maquillaje –que intencionalmente no es retocado– va desapareciendo progresivamente de la vista del público, cediendo lugar a la piel natural, un signifiante *en progreso* que arrastra al significado. Además, el público se acostumbra y ya no se fija en la pintura sobre la piel: se desvanece la distinción entre unos y otros, todos pasan a ser “iguales”. Sin embargo, tal creencia no es más que un gran espejismo propuesto por la directora y ausente en Shakespeare. Para el dramaturgo, Otelo será siempre un “animal salvaje atormentado” fuera de su hábitat, hasta su último “bramido” y suspiro.

En este sentido, de acuerdo con la probable intención del autor y pese a tener, al final de la puesta en escena, un protagonista blanco, podría haber sido interesante y más eficaz –sobre todo teniendo en cuenta la perspectiva del público contemporáneo y en diálogo con el bagaje individual del espectador mayormente catalán– que ese Otelo hablara castellano –como la gran mayoría de los extranjeros en los Países Catalanes, incluso en matrimonios mixtos–, en contraste con Desdémona y los demás personajes que hablan el idioma catalán. Con un Otelo en escena que *no arriba a parlar català, que no arriba a ser com els altres*, recordamos las palabras del maestro Fabià Puigserver, “no es necesario contar más de lo que cuenta el texto; (...) el texto siempre gana y sigue diciendo lo que dice, sin apenas margen para inventar otras historias”<sup>18</sup>. Considerando, desde la perspectiva hermenéutica, que los sentidos dados por el autor permanecen constantes, al tiempo que los espectadores le confieren nuevas significaciones a lo largo de la historia, se buscaría, así, en el diálogo intercultural de dos universos lingüísticos diferentes, una catarsis en el auténtico sentido trágico y griego.

---

<sup>18</sup> Fabià Puigserver citado en: GRAELLS, HORMIGÓN, Op.cit., 1993, p.298.

## Una lectura del espacio de los Shakespeares del Lliure

En el teatro los códigos proxémicos permiten revelar un contenido semántico a partir de una serie de relaciones y distancias. Entre las relaciones espaciales y dinámicas planteadas por los montajes, en un breve análisis de conjunto se destacan algunos puntos que han orientado los análisis y estrategias adoptadas en las praxis dramatúrgicas y espaciales de los espectáculos. Sobre la concepción espacial, se observa que en los montajes analizados ninguno utilizó un escenario isabelino y tampoco se buscó una referencia directa a ese espacio renacentista, sino que la alusión al mundo de Shakespeare fue sutil en todos los casos.

Acerca de la relación de las puestas en escenas con la arquitectura y el espacio teatral, en primer lugar se observa que se tratan de dos espacios muy distintos: *Titus Andrònic*, *Al vostre gust* y *Juli Cèsar* fueron concebidos para la sala de Gràcia, mientras los demás para la sala Fabià Puigserver. En este punto, *Titus Andrònic* destaca por su configuración y organización del espacio, con la escena-pasarela en el centro del espacio, cuyo espacio teatral se incorporaba al espacio escénico, en la ausencia de los convencionales laterales y fondo. Ya en *Al vostre gust* la propia transformación escénica pone de relieve la estructura arquitectónica del espacio teatral. En *Juli Cèsar*, el montaje saca partido de la misma arquitectura, utilizando las galerías de la sala de Gràcia para las escenas del “pueblo” romano. Ya en la sala Fabià Puigserver, *Romeu i Julieta* utiliza directamente elementos de ornamentación arquitectónica como los arcos farnesianos de la sala, en una referencia directa a una historia también renacentista e italiana. En las demás puestas en escena, la relación entre los espacios teatral y escénico no tiene un valor especial, por tratarse de escenarios más “convencionales”.

En cuanto a la forma del escenario y sus consecuencias para la dramaturgia de la obra, se observa que en la sala de Gràcia poseyeron mayor libertad, mientras que en la sala Fabià Puigserver se restringieron más a una forma convencional frontal, sin boca de escena. En *Titus Andrònic* el escenario alargado se convertía en una pasarela del poder. *Al vostre gust* presentó una escena semi-central en forma de “C” al nivel del suelo: un espacio ritual de encuentro. Con la apertura del ángulo de visión de la escena de *Juli Cèsar*, el escenario era rectangular, frontal, muy alargado y poco profundo: una pista de tenis, donde la palabra era la pelota. En *Romeu i Julieta*, en cambio, el escenario era muy amplio, ancho y también muy profundo, frontal al público, como un patio de columnas y soledad. *Ricard 3r* es un escenario posmoderno y simultáneo, en dos niveles. *Otel·lo* tiene un escenario rectangular amplio y frontal al patio de butacas, aunque con paredes muy altas, que le proveen una lectura de “caja”, utilizando en contadas escenas una boca de escenario móvil.

Como uno de los factores más importantes para que el espectáculo cobre vida frente a su público, se ha observado el modo en que el espacio de cada montaje se interrelaciona con los espectadores. En *Titus Andrònic*, dividiendo el público en dos bandas, algo bastante novedoso para la época, los espectadores no eran sólo sujetos de una mirada, sino también blanco de otras miradas. En *Al vostre gust*, con la escena semi-central y el público a su alrededor, se suministraba una ampliación de los puntos de vista del público, multiplicado por el gran espejo escénico. La proximidad y reducción de las

dimensiones y del límite entre escena y sala proporcionaba nuevas relaciones, incluso con la presencia de actores entre los espectadores, intentando integrar a los espectadores al bosque de Arden. Lo más interesante del montaje fue que la transformación escénica llevada a cabo delante de los espectadores, los implicaba y convertía en cómplices del proceso. En *Juli Cèsar*, el público, dispuesto frontalmente y muy cercano al escenario, tenía que elegir dónde mirar, dónde estaba el foco de la acción dramática. *Romeu i Julieta* rompe la cuarta pared trabajando con lo imprevisible del área de actuación y movimiento de los actores, como es el caso de las salidas de Romeo a la sala de butacas. En *Ricard 3r* y *Otel·lo* la relación entre la escena y el público es mucho más sutil, casi inexistente, restringiéndose básicamente a los soliloquios de los personajes.

Sobre la representación de los espacios dramáticos de cada obra, se observan diferentes estrategias llevadas a cabo por los directores-escenógrafos. En *Titus Andrònic*, el dispositivo escénico único alberga sus dos espacios dramáticos principales: el civilizado con su suelo de mosaico romano y el bosque, que se revela a través de la red de macramé y de la iluminación que oculta el pavimento. En *Al vostre gust*, el espacio escénico es dual y *evoluciona*, transformándose de corte a bosque idílico, los dos espacios dramáticos de la obra. En *Juli Cèsar*, el espacio escénico vacío se modifica a lo largo de la puesta en escena, sin llegar tampoco a caracterizar los espacios dramáticos de forma realista: no se trata del Senado/Capitolio, simplemente del espacio donde Cèsar es asesinado; no se trata de los campos de Filipos, sino de un campo de batalla de una guerra intemporal de discursos. *Romeu i Julieta* también parte de un espacio vacío. Sin embargo, se construye una serie de espacios dramáticos a través del uso de elementos escénicos: las luminarias y el piano para el salón de baile, los harapos de colores que cuelgan del techo para el jardín de los Capuleto, etc. *Ricard 3r*, reescrito en clave posmoderna, no representa el reino de Inglaterra con sus castillos, Torre de Londres, y campos de batalla. El montaje pone en escena un pub-bar con sus espacios propios: barra, tarima de músicos, cocina, lavabo, cuartito-oficina, etc., que albergan todas las acciones de Ricard en su búsqueda desesperada por mantener el poder. En *Otel·lo*, el espacio escénico único es minimalista al extremo y sempiterno. A falta de elementos escénicos que caractericen los espacios dramáticos de la obra –Cámara del Consejo/Palacio del Dux de Venecia, espacios públicos de Venecia y Chipre, palacio y alcoba de Otel y Desdémona en Chipre, etc.– la caja escénica no representa ni Venecia ni Chipre, o todo a la vez, en un espacio indefinido e intemporal, desolado y postapocalíptico.

Finalmente, podemos observar que cada montaje se asocia a una estética distinta, siempre huyendo de un "arqueologismo" shakespeariano. *Titus Andrònic* presenta un hibridismo marcado por la soberanía de los Andronici y por la estética *punk* de los bárbaros godos. *Al vostre gust* desvela un simbolismo que forma parte tanto de su estética escénica como de su discurso retórico. En *Juli Cèsar* se lee una estética preciosista, marcada por el refinamiento y el purismo, en los más diversos elementos escénicos: espacio, vestuario, música, iluminación, etc. En *Romeu i Julieta* hay una estética que une elegancia y frialdad. El suelo del escenario de granito negro, visible a lo largo de todo el espectáculo, es muy significativo en ese sentido. *Ricard 3r*, visualmente sobrecargado, pone en escena la gran transgresión: un "Shakespeare kitsch", además de marcado por lo "cutre" y "cursi". Ya



*Otel'lo* es intemporal e indefinido espacialmente, caracterizado por una estética *cyber* y postapocalíptica.

Como se ha constatado, la hipótesis del espacio como elemento dramático en los montajes shakespearianos llevados a escena por el Teatre Lliure entre los años 1977-2007 se ha confirmado completamente válida, aunque en mayor o menor grado, con las especificidades e idiosincrasias propias de los diferentes contextos socioculturales de producción/recepción y de los diversos directores y escenógrafos que intervinieron en los procesos y contribuyeron con su subjetividad, competencia y praxis artística. Lejos de ser solamente un "contenedor", un "espacio-soporte" de las instancias de acción dramática y recepción, en los montajes analizados, el espacio es un elemento constructor del sentido de la obra, que participa del proceso de creación del espectáculo desde sus principios, evolucionando conjuntamente con los demás elementos, y juega un papel fundamental en el entendimiento de la obra clásica por parte del espectador contemporáneo. Desde *Fabià* hasta los días actuales, desde el proceso de concepción inicial de la puesta en escena hasta su recepción, como parte integrante de la misma, el espacio sigue siendo fundamental, promoviendo una renovación estética en el trabajo del Teatre Lliure, además de la revaloración de la obra de Shakespeare.

Observada la variedad de puestas en escena del Teatre Lliure, se concluye que Shakespeare es siempre Shakespeare, con su sentido perenne a lo largo de la historia. En cambio, cada época, contexto sociocultural, producción artística o espectador le confiere nuevas significaciones. En este proceso de recepción de Shakespeare, el instrumental hermenéutico es fundamental, puesto que lo que la obra nos dice depende del tipo de pregunta que somos capaces de plantearle y de nuestro punto de vista sobre la historia. Además, depende de nuestra capacidad de reproducir la pregunta para la cual la obra es una "respuesta", puesto que ella también es un diálogo con su propia historia. De todo ello se desprende que el espectador es la clave de la dramaturgia contemporánea y que del trabajo espacial depende una recepción renovada.

Más que una conclusión de la tesis, presentamos consideraciones hechas a partir de una lectura contemporánea de los espacios de los montajes shakespearianos del Teatre Lliure; desde un lugar de enunciación muy concreto, refutando una postura determinante y concluyente, y con la ilusión de que esta investigación pueda aportar una modesta contribución a los campos interdisciplinarios con los que hemos trabajado. Se espera que el principal aporte al campo de la reflexión arquitectónica de esta tesis sea abrir horizontes de investigación desde perspectivas como la escénica-teatral o desde una nueva interpretación del horizonte semiótico, en una línea hermenéutica. Además, se ha buscado identificar características espaciales responsables de una renovación estética de la producción espectacular contemporánea, contribuyendo para la construcción de elementos de base teórica para la elaboración y crítica de proyectos e intervenciones teatrales/escénicas. Asimismo, la tesis ha buscado contribuir para la producción de una memoria de la historia reciente del teatro catalán y con los estudios de una estética contemporánea de la escena shakespeariana.

El punto final que colocamos aquí es tan solamente formal<sup>19</sup>, puesto que un vasto campo permanece abierto a nuevas investigaciones acerca de las interrelaciones entre arquitectura escénica y teatral y las posibilidades dramáticas del espacio. También queda abierta la necesidad de seguir investigando, analizando, criticando y, ante todo, haciendo teatro, arte, cultura, vida. Así como la última línea de la obra es algo único en Shakespeare, sugiriendo siempre un futuro optimista, la conclusión de la tesis cierra un largo ciclo académico y personal, al tiempo en que inaugura una nueva etapa, de socialización del conocimiento adquirido y sistematizado y de búsqueda de nuevos horizontes. La vida sigue intensa.

*All's well that ends well.* William Shakespeare.

A los que creemos que Fabià y Shakespeare seguirán siempre vivos.

---

<sup>19</sup> “A teoria é a atividade de teorizar, de continuar pensando, em vez do ponto final da produção de um modelo teórico último”. HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

## BIBLIOGRAFÍA

AAVV. *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani. De la transició a l'actualitat*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1-3 juny 2005.

ABELLAN, Joan. L'escenografia de Fabià Puigserver. p.115-160. En: *Estudis Escènics*, n.24. Quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Barcelona: Edicions 62, març de 1984.

\_\_\_\_\_. (coord.). El Teatre Lliure cumple diez años. En: *Cuadernos El Público*, n.10. Madrid: Centro de Documentación Teatral del Instituto de las Artes Escénicas y de la Música. Ministerio de Cultura, enero 1986.

\_\_\_\_\_. Fabià Puigserver, escenógrafo. 1961-1983 Los años decisivos. p.195-226. En: GRAELLS, Guillem-Jordi; HORMIGÓN, Juan Antonio (editores). *Fabià Puigserver: hombre de teatro* – Escritos de Fabià Puigserver. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1993. Serie Teoría y Práctica del Teatro, nº6.

\_\_\_\_\_. *Els Joglars/ Espais*. Barcelona. Institut del Teatre / Diputació de Barcelona, 2002.

AEBISCHER, Pascale; WHEALE, Nigel. Introduction. p.1-17. En: *Remaking Shakespeare: Performance Across Media, Genres and Cultures*. Pascale Aebischer et al. (eds.). London and New York: Palgrave Macmillan, 2003.

AIRES, Almeida. *Teorias Essencialistas da Arte*. Disponible en: <<http://fildalinguagem.no.sapo.pt/aires.pdf>>.

ALCÁZAR SERRAT, Ivan (UPC). Sobre el Teatre Lliure de Barcelona: antecedentes, proyecto, espacios. p.277-305. En: *Telón de Fondo*. Revista de Teoría y Crítica Teatral. n.16. Estudios sobre el teatro. Buenos Aires, diciembre de 2012.

ALEXANDER, Christopher. *Ensayo sobre la síntesis de la forma*. Buenos Aires: Infinito, 1986.

ALLEGRI, Luigi. La scena dello spazio tra drammaturgo e metteur en scène. En: BIGNAMI, Paola, AZZARONI, Giovanni. *Gli oggetti nello spazio del teatro* – Spazi del teatro, idee e luoghi di spettacolo e Il teatro degli oggetti, gli oggetti del teatro. Roma: Bulzoni, 1997.

ALONSO, Alejandro. *Los nuevos espacios teatrales de Barcelona*. En: ADE Teatro n.60-61. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1997.

ARGAN, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico* – desde el Barroco a nuestros días. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.

\_\_\_\_\_. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998(a).

\_\_\_\_\_. *El arte moderno*. Madrid: Ediciones AKAL, 1998(b).

ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Editorial Eudeba, 1971.

\_\_\_\_\_. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial, 1979.

ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1978.

ASTINGTON, John H. Playhouses, players and playgoers in Shakespeare's time. En: GRAZIA, Margreta; WELLS, Santley. *The Cambridge Companion to Shakespeare*. London: Cambridge University Press, 2001.

AUDEN, Wystan Hugh. *El mundo de Shakespeare*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A., 1999.

AUGÉ, Marc. *Sobremodernidad*. Del mundo de hoy al mundo de mañana. 2008. Disponible en: <<http://es.scribd.com/doc/7986929/Marc-Auge-sobremodernidad>>.

\_\_\_\_\_. *Los "no-lugares"*. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Barcelona: Gedisa, 1993.

AZARA, Pedro. Arquitectos a escena: luces y sombras. p.6-8. En: AZARA, Pedro; CARLES, Guri. *Arquitectos a escena*. Escenografías y montajes de exposición en los 90. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000.

AZNAR SOLER, Manuel (editor). *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*. Barcelona, Associació d'Idees, CITEC, 1996.

BABLET, Denis. *Les révolutions scéniques du XXe siècle*. Paris: Societe Internationale d'Art, 1975.

\_\_\_\_\_; JACQUOT, Jean. *Le Lieu théâtral dans la société moderne*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1988.

\_\_\_\_\_. Para un método de análisis del espacio teatral. p.169-184. En: *ADE Teatro* – Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, v.54-55. Madrid: ARCE, octubre-diciembre 1996.

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Buenos Aires: FCE Argentina, 2000.

BANU, George; UBERSFELD, Anne. *L'espace teatral: recherches dans la mise en scène d'aujourd'hui*. Paris: Centre National de Documentation Pédagogique, 1979.

BANU, George. *Peter Brook. Hacia un teatro primero*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2005.

BARBA, Eugenio. *Caballo de plata*. Edición especial de Revista Escénica. México DF: UNAM, 1986.

BARNARD, Robert. *Breve historia de la literatura inglesa*. Madrid: Alianza, 2002.

BARTHES, Roland. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1977.

BARTOMEUS, Antoni. *Grec-76: al servei del poble*. Introducció de Xavier Fàbregas. Barcelona: Avance, 1976.

\_\_\_\_\_. La década prodigiosa. p.83-92. En: FOGUET, Francesc; SANTAMARIA, Núria (edició a cura de). *La revolució teatral dels setanta*. II Jornades de debat sobre el repertori teatral català. Lleida: Punctum & Gelcc, 2010.

BATE, Jonathan. *El genio de Shakespeare*. Madrid: Espasa Calpe, 2000.

BATLLE I JORDÀ, Carles. Drama català contemporani: entre el desert i la terra promesa. p.75-102. En: FOGUET, Francesc; MARTORELL, Pep (coord.). *L'escena del futur, Memòria de les arts escèniques als Països Catalans 1975-2005*. Argumenta. Barcelona: El Cep i la Nansa, 2006.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 2007.

BECK, Julian. *El Living Theatre*. Madrid: Fundamentos, 1974.

BEHRNDT, Synne; TURNER, Cathly. *Dramaturgia e Arquitetura; uma experiência de "cruzamento" de disciplinas*. Disponible en: <<http://expandeddramaturgies.com>>.

BENACH, Joan-Anton. L'hora bona de l'activisme sectorial. p.17-37. En: FOGUET, Francesc; SANTAMARIA, Núria (edició a cura de). *La revolució teatral dels setanta*. II Jornades de debat sobre el repertori teatral català. Lleida: Punctum & Gelcc, 2010.

\_\_\_\_\_. Grec'76: una experiència irreplicable. L'estiu dels prodigis professionals. En: AADPC- Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya. Entreacte, Revista de les Arts Escèniques i Audiovisuals, n.174. Barcelona: AADPC, Primavera 2011. Disponible en: <<http://www.entreacte.cat/wp-content/extras/174/entreacte174.pdf>>.

BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. p.15-57. En: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus Ediciones, 1982.

\_\_\_\_\_. El autor como productor. p.115-134. En: *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus, 1998.

BENVENISTE, Emile. *Problemas de lingüística general*. México DF: Siglo XXI, 1974.

BERTHOLD, Margot. *História social do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BESSIÈRE, Bernard. La crisis cultural de la transición y el supuesto modelo francés. En: *Actas del Congreso: La cultura del otro: español en Francia, francés en España*. Sevilla: APFUE, SHF, Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla: 2006. p.360-372. Disponible en: <<http://www.culturadelotro.us.es/actasehfi/pdf/3bessiere.pdf>>.

BIOSCA, Genona; SANROMÀ, Joan. *Cooperativa Obrera La Lealtad*. 1892-1992. Barcelona: Cooperativa Obrera La Lealtad, 1992.

BLAS GÓMEZ, Felisa de. *La componente espacial en el espectáculo teatral*. Madrid: Departamento Ideación Gráfica Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2005. (Tesis de Doctorado).

- \_\_\_\_\_. *El teatro como espacio*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009. Arquia/Tesis 29.
- BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.
- \_\_\_\_\_. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Shakespeare, la invención de lo humano*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas*. Lisboa: Civilização Brasileira, 1976.
- BOBES NAVES, María del Carmen. *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica de la escena: análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid: Arco Libros, 2001.
- BOHIGAS, Oriol. *Reconstrucció de Barcelona*. Barcelona: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1986.
- BOLLNOW, Otto Friedrich. *Hombre y espacio*. Barcelona: Editorial Labor, 1969.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. En: *Revista Brasileira de Educação*. Jan/Fev/Mar/Abr 2002, nº19. p.24. (Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas, publicada originalmente em julho de 2001 por Leituras SME). Disponible en: <<http://www.anped.org.br/rbe19/03-bondia.pdf>>.
- BONNÍN, Herman; DALMAU, Antoni; PORTACELI, Carme. ¿Qué función puede tener la Ciutat del Teatre? En: *Barcelona Metròpolis Mediterrànea*, n.50. Ayuntamiento de Barcelona, 2000. Disponible en: <[http://www.bcn.cat/publicacions/bmm/50/cs\\_pregunta.htm](http://www.bcn.cat/publicacions/bmm/50/cs_pregunta.htm)>.
- BORGES, Jorge Luís. Otras inquisiciones. En: *Obras Completas* (1923-1972). Buenos Aires: EMECE Editores, 1974.
- BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- \_\_\_\_\_. *A cena dividida*. Porto alegre: L&Pm, 1983.
- BOQUET, Guy. *Teatro e sociedade: Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- BRAVO, Isidre. *L'Escenografia Catalana*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1986.
- \_\_\_\_\_. Fabià Puigserver, escenógrafo: alumno, agitador, artista y maestro. p.227-259. En: GRAELLS, Guillem-Jordi; HORMIGÓN, Juan Antonio (editores). *Fabià Puigserver: hombre de teatro – Escritos de Fabià Puigserver*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1993. Serie Teoría y Práctica del Teatro, nº6.
- BREGAZZI, Josephine. *Shakespeare y el teatro renacentista inglés*. Madrid: Alianza, 1999.
- BREYER, Gastón. *La organización del vacío*. p.12-17. En: Instituto Nacional del Teatro. *El espacio escénico*. Cuadernos de Picadero, nº 4. Buenos Aires: Inteatro Editorial, diciembre 2004.
- BROCH, Àlex. Memòria d'un espectador: reflexions des del Canigó. p.109-122. En: FOGUET, Francesc; SANTAMARIA, Núria (edició a cura de). *La revolució teatral dels setanta*. II Jomades de debat sobre el repertori teatral català. Lleida: Punctum & Gelcc, 2010.
- BROOK, Peter. *La puerta abierta – reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Barcelona: Editorial Alba, 1994.
- \_\_\_\_\_. *El espacio vacío*. Arte y técnica del teatro. Barcelona: Ediciones Península, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Hilos de tiempo*. Madrid: Siruela, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Más allá del espacio vacío*. Escritos sobre teatro, cine y ópera. 1947-1987. Barcelona: Alba Editorial, 2004.
- \_\_\_\_\_. *The quality of mercy: reflections on Shakespeare*. London: Nick Hern, 2013.
- BUFFERY, Helena. *Shakespeare in Catalan: Translating Imperialism*. Cardiff: University of Wales Press, 2007. (Tesis de doctorado).
- \_\_\_\_\_. *Shakespeare en Català*. Traduir l'imperialisme. Vic: Festival Shakespeare / Eumo Editorial, 2010.

- BURGESS, Anthony. *Shakespeare, la biografía más breve y más encantadora*. Barcelona: Península, 2006.
- BRYSON, Bill. *Shakespeare*. Barcelona: RBA, 2009.
- CAMPEANU, Pavel. Um papel secundário: o espectador. p.91-106. HELBO, André (org). *Semiologia da representação*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- CAÑIZARES BUNDORF, Nathalie. En busca del enigma perdido. p.9-12. En: UBERSFELD, Anne. *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1996. Serie Teoría y Práctica del Teatro, nº12.
- CAPMANY, María Aurelia. La fe más optimista. En: ABELLAN (coord.). El Teatre Lliure cumple diez años. En: *Cuadernos El Público*, n.10. Madrid: Centro de Documentación Teatral del Instituto de las Artes Escénicas y de la Música. Ministerio de Cultura, enero 1986.
- CARNER, Josep. De Shakespeare en llengua catalana. En: *La veu en Catalunya*, 14/08/1907. Reeditado: CARNER, Josep. Núria Nardi i Iolanda Pelegrí (A cura de). El reialme de la poesia. Barcelona: Edicions 62, 1986. p.56-57. Disponible en: <<http://parles.upf.edu/es/content/del-shakespeare-en-llengua-catalana-0>>.
- CARON, Jorge Osvaldo. *O território do espelho: a arquitetura e o espetáculo teatral*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1994. (Tesis de Doctorado).
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: UNESP, 1997.
- CARRERA DÍAZ, Manuel. El renacimiento italiano. p.99-118. En: HIDALGO CIUDAD, Juan Carlos (ed). *Espacios escénicos*. El lugar de representación en la Historia del Teatro Occidental. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004. Cuadernos escénicos, 8.
- CARTELLI, Thomas; ROWE, Katherine. *New Wave Shakespeare on Screen*. Cambridge: Polity Press, 2007.
- CASA NOVA, Vera; PEREIRA, Elvina Maria Caetano. Contribuição para uma nova leitura do texto teatral. En: *Aletria – Revista de Estudos de Literatura*, vol. 7. Belo Horizonte: CEL/ FALE UFMG, 2000.
- CASTEL-BRANCO, Inês. *L'espai teatral dels anys seixanta*. Revolució i ritual en el Living Theatre, Peter Brook i Jerzy Grotowski. Barcelona: Departament Composició Arquitectònica, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2010. (Tesis de Doctorado).
- CENTRE DE DOCUMENTACIÓ I MUSEU DE LES ARTS ESCÈNIQUES. Ferran Adelantado, Carme Carreño (comisaris de l'exposició); Guillem-Jordi Graells (asesor). *Fabià Puigserver. Teatre d'art en llibertat*. Barcelona: CDMAE, 2012. Catàleg de la exposició.
- CEREZO MORENO, Marta. *Las convenciones de Titus Andronicus: una revisión crítica y ubicación genérica de la obra en función de su horizonte estético*. Córdoba: Departamento de Filología Inglesa y Alemana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Córdoba, 2001. (Tesis de Doctorado).
- \_\_\_\_\_. Génesis de la fusión dramática entre la violencia y la comicidad en *Titus Andronicus*. En: AnMal Electrónica 26 (2009). Disponible en: <[http://www.anmal.uma.es/numero26/04\\_titus\\_andronicus.pdf](http://www.anmal.uma.es/numero26/04_titus_andronicus.pdf)>.
- CERTEAU, Michel. Relatos de espacio. p.127-142. En: *La invención de lo cotidiano*. México DF: Universidad Iberoamericana, 1996.
- CLIVILLÉ, Adriana. Otel.lo és un espectacle sobre pells i textures [entrevista con Carlota Subirós]. p.74-78. En: *Benzina: Revista d'excepcions culturals*, nº.8. Barcelona, Octubre 2006. Disponible en: <[http://www.traces.uab.es/tracesbd/benzina/2006/benzina\\_a2006m10n8p74.pdf](http://www.traces.uab.es/tracesbd/benzina/2006/benzina_a2006m10n8p74.pdf)>.
- CODA. Massa preguntes sense resposta. p.199-228. En: FOGUET, Francesc; SANTAMARIA, Núria (edició a cura de). *La revolució teatral dels setanta*. II Jornades de debat sobre el repertori teatral català. Lleida: Punctum & Gelcc, 2010.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. Criação de um tempo-espaco de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CONEJERO, M. A., V. Forés y J. V. Martínez Luciano. Introducción. En: SHAKESPEARE, William. *Othello*. Madrid: Cátedra, 1985.

- CONRAD, Joseph. *El corazón de las tinieblas*. Barcelona: Juventud, 2013.
- CORNAGO BERNAL, Óscar. *La vanguardia teatral en España (1965-1975)*. Del ritual al juego. Madrid: Visor Libros, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los "realismos"*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000.
- \_\_\_\_\_. Teatro postdramático: Las resistencias de la representación. En: *ARTEA*. Investigación y creación escénica. Disponible en: <[www.arte-a.org](http://www.arte-a.org)>.
- CORVIN, Michel. Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo. p.201-228. En: BOBES NAVES, María del Carmen (comp.). *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros, 1997.
- CRAIG, Edward Gordon. *El arte del teatro*. México, D.F. UNAM-Gaceta, 1987.
- CROYDON, Margaret. *Conversaciones con Peter Brook- 1970-2000*. Barcelona: Alba Editorial, 2005.
- CRUCIANI, Fabrizio. *Lo spazio del teatro*. Roma-Bari: Editori Laterza, 1995.
- CUADERNOS EL PÚBLICO, n.16. *El Théâtre du Soleil, amanecer en otoño*. Madrid: Ministerio de Cultura, Centro de Documentación Teatral del Instituto de las Artes Escénicas y de la Música, septiembre 1986.
- CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997.
- DANTO, Artur C. *Después del fin del arte*. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Barcelona: Paidós, 1999.
- DAWSON, Anthony B. International Shakespeare. p.174-193. In: WELLS, Stanley; STANTON, Sarah. *The Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*. Cambridge: Cambridge University Press., 2002.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- DE LA TORRE, Albert. *La Fura dels Baus*. Barcelona: Pirene, 1992.
- DELGADO, Maria M. Redefining spanish theatre: Lluís Pasqual on directing, Fabià Puigserver and the Lliure. p.81-109. In: *Contemporary Theatre Review*, Volume 7, Issue 4, 1998.
- \_\_\_\_\_. El "performance" catalán, turismo cultural y La Cubana, p.325-353. En: AAVV. *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani*. De la transició a l'actualitat. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1-3 juny 2005.
- DEMARCY, Richard. *Eléments d'une sociologie du spectacle*. París: UGE, 1973.
- DE MARINIS, Marco. *Semiotica del teatro*. L'analisi testuale dello spettacolo. Milano: Bompiani, 1982.
- \_\_\_\_\_. Semiotica del teatro: una disciplina al bivio? p.123-128. En: *Versus*, v.34. Milano: Bompiani, jan-abr. 1983.
- \_\_\_\_\_. *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.
- \_\_\_\_\_. *In cerca dell'attore. Un bilancio del novecento teatrale*. Roma: Bulzoni, 2000.
- DESCLOT, Miquel. Un cinquè Romeu i Julieta. En: TEATRE LLIURE, *Romeu i Julieta*. Programa de mà. De: William Shakespeare. Dir.: Josep Maria Mestres. Barcelona: Teatre Lliure, Temporada 2002-2003.
- DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- DE TORO, Fernando. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna, 1990.
- DE VEGA, Lope (ed. Juan Manuel Rozas). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponible en: <[http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.129/3752](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_></a>>.</p>
<p>DÍAS, Marina Simone. <i>A dramaturgia do espaço nos textos espetaculares do Grupo Galpão: Romeu e Julieta e Um Molière Imaginário</i>. Belo Horizonte: Departamento Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2004. (Tesis de máster).</p>
<p>_____. El espacio a escena. Del teatro moderno al contemporáneo (parte 02). En: <i>Arquitextos</i>, São Paulo, 11.129, Vitruvius, feb 2011 <<a href=)>.

\_\_\_\_\_. El espacio a escena. De la antigüedad al teatro moderno. En: *Arquitextos*, São Paulo, 11.127, Vitruvius, dic 2010 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.127/3692>>.

DÍAZ GUERRERO, Ruth Marcela. *El espacio público como escenario*. Barcelona: Departament Projectes Arquitectònics, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2001. (Tesis de Doctorado).

DIAZ-PLAJA, Fernando. *Shakespeare y los siete pecados capitales*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Ed. UFOP, 1999.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DUBATTI, Jorge. El teatro es, durante algunas horas, una utopía: entrevista con Ariane Mnouchkine en la Escuela de Espectadores. En: *La revista del CCC* [en línea]. Enero-Abril 2008, nº2. Disponible en: <<http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/41/>>.

DURÁN VÉLEZ, Jorge. El teatro del barroco inglés. En: *Del género dramático, la historia y nuestra lengua*. Bogotá: Centro Editorial Universidad del Rosario, 2004.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ECO, Umberto. O oráculo e a comédia. p.23-36. En: HELBO, André (org). *Semiologia da representação*. São Paulo: Cultrix, 1975.

ECO, Umberto. *Signo*. Barcelona: Ed. Labor, 1976.

\_\_\_\_\_. El lector-modelo. En: *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1987.

\_\_\_\_\_. *Intentio lectoris*: apontamentos sobre a semiótica da recepção. En: *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

\_\_\_\_\_. *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen, 1999.

ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres: Methuen, 1980.

ENRECH, Carolina. El Teatre Lliure: Fulgor i mort d'en Joaquín Murrieta, de Pablo Neruda. p.95-101. En: AZNAR SOLER, Manuel (editor). *Veinte años de teatro y democracia en España* (1975-1995). Barcelona, Associació d'Idees, CITEC, 1996.

ESQUERRA, Ramon. *Shakespeare a Catalunya*. Barcelona: Institut del Teatre, 1937.

FÀBREGAS, Xavier. *De l'off Barcelona a l'acció comarcal: dos anys de teatre català: 1967-1968*. Barcelona: Institut del Teatre: Edicions 62, 1976. Monografías de Teatre, n.6.

\_\_\_\_\_. (A cura de Maryse Badiou). *Teatre en viu: 1977-1982*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1987. Monografies de teatre, 34.

FACHIN, Lídia. Questões de ilusão teatral. *Aletria – Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, CEL/ FALE UFMG, v.7, 2000.

FCC Fomento de Construcciones y Contratas S.A. (edit.). Textos: José María Blázquez. *Escenarios de España*. Madrid: Ibergrafi, 2006.

FEBRÉS, Xavier (Conversa transcrita per). *Diàlegs en Barcelona: Fabià Puigserver/Manuel Núñez Yanowsky*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Regidoria d'Edicions i Publicacions, gener 1991.

FELDMAN, Sharon G. *A l'ull de l'huracà*. Teatre català contemporani. Barcelona: L'avenc, 2011.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERNÁNDEZ ARENAS, José (coord.). *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1988.

FISCHER-LICHTE, Erika. Performance e Cultura Performativa. En: *Revista de Comunicação Linguagens*. Lisboa: Edições Cosmos, 1988.

\_\_\_\_\_. *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco Libros, 1999.



\_\_\_\_\_. La ciencia teatral en la actualidad. El giro performativo en las ciencias de la cultura. Ponencia presentada en el simposio: *Estructura y función de procesos de intercambio cultural en el teatro popular contemporáneo de México, Perú y Colombia. El teatro como modelo de entendimiento intercultural*. México D.F.: Universidad Libre de Berlín, Claustro de Sor Juana, noviembre 1999.

FLOECK, Wilfried. El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad. p.47-67. En: *Revista Iberoamericana*. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. nº 14. Berlin: Instituto Ibero-Americano de Berlín, el Instituto de Estudios Iberoamericanos de Hamburgo y la Editorial Iberoamericana/Vervuert, 2004. Disponible en: <<http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/14-floeck.pdf>>.

FOGUET, Francesc; MARTORELL, Pep (coord.). *L'escena del futur, Memòria de les arts escèniques als Països Catalans 1975-2005*. Argumenta. Barcelona: El Cep i la Nansa, 2006.

FOSTER, Hal. *The return of the real*. Massachusetts: The MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. Espacios otros: utopías y heterotopías. En: *Carrer de la Ciutat*. Revista de Arquitectura. Núm.I. p.5-9. Barcelona: UPCommons, Enero 1978.

\_\_\_\_\_. El hombre y sus dobles. p.295-333. En: *Las palabras y las cosas*. México DF: Siglo Veintiuno, 1991.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FRANCASTEL, Pierre. *Sociología del Arte*. Madrid: Alianza, 1990.

FRYE, Northrop. *The Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1957. (*Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1977).

\_\_\_\_\_. *Sobre Shakespeare*. São Paulo: Edusp, 1999.

FUNDACIÓ TEATRE LLIURE-TEATRE PÚBLIC DE BARCELONA. Guillem-Jordi Graells (a cura de). *Teatre Lliure 1976-2006*. Barcelona: Fundació Teatre Lliure - Teatre Públic de Barcelona, 2007.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme, 2012.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Imaginarios urbanos*. Editorial Universitaria, Buenos Aires, 2005.

GASSNER, John. William Shakespeare. p.243-272. En: *Mestres do teatro I*. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1974.

GIEDION, Sigfried. *La Arquitectura Fenómeno de Transición*. Las Tres Edades del Espacio en Arquitectura. Prólogo de Josep Muntañola. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

\_\_\_\_\_. *Space, Time & Architecture: the growth of a new tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1941. (Espacio, Tiempo y Arquitectura. Barcelona: Reverte, 2009.)

GIRARD, Gilles; OUELLET, Réal; RIGAULT, Claude. *O universo do teatro*. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

GIRARD, René. *Shakespeare: Los Fuegos de la Envidia*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995.

GOMBRICH, Ernst H. *Arte e Ilusión*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

\_\_\_\_\_. *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

\_\_\_\_\_. *La historia del arte*. Madrid: Debate S.A., 1997.

\_\_\_\_\_. *El sentido de Orden*. Barcelona: Debate, 2004.

\_\_\_\_\_. *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós, 2007.

GOMES FILHO, João. *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma*. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

GÓMEZ DE LA BANDERA, María Carmen. *Contribución al estudio semiótico del espacio escénico: dialéctica y formalidad de los espacios intra y extra-escénicos*. Madrid: Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 2002. (Tesis de Doctorado).

GÓMEZ LARA, Manuel José. Los espacios de la representación en la Inglaterra del Renacimiento. p.119-132. En: HIDALGO CIUDAD, Juan Carlos. *Espacios escénicos*. El lugar de representación en la Historia del Teatro Occidental. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004. Cuadernos escénicos, 8.

GONZÁLEZ PADILLA, María Enriqueta. Prefacio, traducción y notas. En: SHAKESPEARE, William. *La tragedia de Romeo y Julieta*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. (Proyecto Shakespeare, Posgrado en Literatura Comparada, Facultad de Filosofía y Letras). Disponible en: <<http://cazadeshakespeare.unam.mx/doctos/parte1.pdf>>.

GRÀCIA, Josep (A cura de). *Teatres de Catalunya*. Barcelona: Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1986.

GRAELLS, Guillem-Jordi; HORMIGÓN, Juan Antonio (editores). *Fabià Puigserver: hombre de teatro* – Escritos de Fabià Puigserver. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1993. Serie Teoría y Práctica del Teatro, nº6.

GRAELLS, Guillem-Jordi; BUESO, Antoni (a cura de). *Fàbia Puigserver*. Barcelona: Diputació de Barcelona, Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona, Associació D'espectadors del Teatre Lliure, Institut del Teatre, 1996.

GRAELLS, Guillem-Jordi. Shakespeare en el Lliure. En: TEATRE LLIURE. *Romeu i Julieta*. Programa de mà. De: William Shakespeare. Dir.: Josep Maria Mestres. Barcelona: Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona, març de 2003. s/p.

\_\_\_\_\_. Dossier: L'escena catalana: balanç d'una dècada (2000-2010). La insitucionalització escènica a Catalunya. En: *Estudis Escènics*-Quaderns de l'Institut del Teatre, n.38. Barcelona: Diputació de Barcelona-Institut del Teatre, 2011.

GRAZIA, Margreta; WELLS, Santley. *The Cambridge Companion to Shakespeare*. London: Cambridge University Press, 2001.

GROPIUS, Walter; WENSINGER, Arthur S. *The Theater of the Bauhaus*. Baltimore-London: Johns Hopkins University Press, 1961.

GROPIUS, Walter. *Bauhaus: novarquitectura*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977. (Coleção Debates).

GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1968. (*Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização, 1971.)

GUAL I DALMAU, Joan Maria. *La planificació teatral a Barcelona 1976-1999*. Barcelona: Departament d'Història de l'Art, Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona, 2003. (Tesis de doctorado). Disponible en: <<http://www.gual.cat/cat6.htm>>.

GUÀRDIA, Francesc. Rehabilitació del Teatre Lliure de Gràcia. En: *Dossier: Inaugurem! Gràcia. Teatre Lliure*. 30 de setembre de 2010.

GUARINO, Raimondo. Locus mobilis. Un'introduzione al teatro dei luoghi. En: *Teatro dei Luoghi*. A cura di R. Guarino. Roma: GATD, 1999. Disponible en: <[http://www-static.cc.univaq.it/culturateatrale/materiali/Guarino/locus\\_mobilis/guarino.php](http://www-static.cc.univaq.it/culturateatrale/materiali/Guarino/locus_mobilis/guarino.php)>.

GUINSBURG, J., COELHO NETTO, T., CARDOSO, R. C. (org). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

GURR, Andrew. *The Shakespearean stage 1574-1642*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

GUSSINYER I ALFONSO, Jordi. Notas para el concepto de espacio en la arquitectura precolombina de Mesoamerica. p.183-230. En: *Boletín americanista*. N°42-43. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1992. Disponible en: <<http://www.raco.cat/index.php/boletinamericanista/article/viewFile/98594/166179>>.

HALL, Edward T. *The hidden dimension*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1966. (*A dimensão oculta: enfoque antropológico do uso do espaço*. Lisboa: Relógio d'Água, 1986.)

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

\_\_\_\_\_. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALLIDAY, F. E. *A Shakespeare Companion 1564-1964*. Baltimore: Penguin, 1964.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. En: *Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago de Chile: Ed. Univ., 1990.

\_\_\_\_\_. *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta, 2003.

HELBO, André (org). *Semiologia da representação*. São Paulo: Cultrix, 1975.

HIDALGO CIUDAD, Juan Carlos (ed). *Espacios escénicos*. El lugar de representación en la Historia del Teatro Occidental. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004. Cuadernos escénicos, 8.

\_\_\_\_\_. Lugares de representación y cambios escenográficos en el teatro occidental del siglo XX. En: *Espacios escénicos*. El lugar de representación en la Historia del Teatro Occidental. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004. Cuadernos escénicos, 8.

HONAN, Park. *Shakespeare – uma vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

HORMIGÓN, Juan Antonio (org.). *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Copeau, Appia, Craig... etc. Madrid: Alberto Corazón, 1970. Comunicación 4.

\_\_\_\_\_. *Trabajo dramático y puesta en escena*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1991.

HOWARD, Pamela. *Escenografía*. Lugo: Editorial Galaxia, S.A., 2004.

HUGO, Victor. *Cromwell*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.

\_\_\_\_\_. *Shakespeare*. Muro: Ensiola, 2008.

INNIS, Robert E. Recensión de *A Theory of Semiotics*, de Umberto Eco. En: *Internacional Philosophical Quarterly*. Nueva York, junio 1980, vol. XX, nº 2.

INSTITUT DEL TEATRE. *Teatre Lliure 1976-1987*. Barcelona: Edicions Teatre Lliure-Publicacions de l'Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1987.

JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem*: teorias do pós-moderno e outros ensaios de Fredric Jameson. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

JAMMER, Max. *Conceptos de espacio*. México: Editorial Grijalbo S.A., 1970. (*Concepts of Space*. The history of theories of space in physics. Cambridge: Harvard University Press, 1954.)

JANSEN, Steen. *Appunti per l'analisi dello spettacolo*. Urbino: Centro Internazionale di Semiotica e Linguística, Working Paper 68, 1977.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. p.43-62. En: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*. Textos de Estética da Recepção. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

JAVIER, Francisco. La renovación de la escena. p.4-11. En: Instituto Nacional del Teatro. *El espacio escénico*. Cuadernos de Picadero. Cuadernos nº 4. Buenos Aires: Inteatro Editorial, diciembre 2004.

JOHNSON, Samuel. *Prefacio a Shakespeare*. Barcelona: El Acanilado, 2003.

JUDT, Tony *Posguerra*. *Historia de Europa desde 1945*. Madrid: Taurus, 2006.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. En: COSTA LIMA, Luiz. *A literatura e o leitor*. Textos de Estética da Recepção. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

KANT, Immanuel. *Crítica de la Razón Pura*. Madrid: Alfaguara S.A., 1993.

\_\_\_\_\_. *Crítica del Juicio*. Barcelona: Espasa Libros, 2006.

KENNEDY, Dennis. *Looking at Shakespeare*. A Visual History of Twentieth-Century Performance. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

KERMODE, Frank. *El tiempo de Shakespeare*. Madrid: Debate, 2005.

KIERKEGAARD, Sören. *Estudios estéticos II*, de tragedia y otros ensayos. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

- KORSTANJE, Maximiliano. El Viaje, una crítica al concepto de los no lugares. p.211-238. En: *Athenea Digital*, Num.10, otoño 2006. Disponible en: <<http://antalya.uab.es/athenea/num9/KorstanjeM.pdf>>.
- KOSOVSKI, Lídia. *Comunicação espacial e teatralidade: do cubo cenográfico à cidade escavada*. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000. (Tesis de Doctorado).
- KOTT, Jan. *Apuntes sobre Shakespeare*. Barcelona: Seix-Barral, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. Barcelona: Alba Editorial, 2007.
- KOWZAN, Tadeusz. O signo no teatro. In: GUINSBURG, J., COELHO NETTO, T., CARDOSO, R. C. (org). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- KRISTEVA, Julia. *Semiótica*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1978.
- LÁZARO, Eusebio. Introducción a *Ricardo III*. En: SHAKESPEARE, William. *Ricardo III*. Madrid: Valdemar, 1996.
- LEAL RIVAS, Natasha. Teatralització d'elements rituals. Els Joglars, Els Comediants, La Fura dels Baus. p.419-448. En: AAVV. *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani*. De la transició a l'actualitat. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1-3 juny 2005.
- LECAT, Jean-Guy. *Um espetáculo, Uma plateia, Um único espaço*. São Paulo, 2010. Disponible en: <<http://mostraescolasoiat.files.wordpress.com/2010/06/jean-guy.pdf>>.
- LEFEBVRE, Henri. *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Editorial Península S.A., 1978.
- \_\_\_\_\_. *La producción del espacio*. Barcelona: Anthropos, 1984.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 1999. (El teatro posdramático: una introducción. En: *Telón de Fondo*. Revista de Teoría y Crítica Teatral. N.12, diciembre 2010. p.5. Disponible en: <<http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero12/articulo/318/el-teatro-posdramatico-una-introduccion-.html>>)
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*. México DF: Fondo de Cultura Económica: 1992. (*La pensée sauvage*, 1962)
- LIDDELL, Angélica. Dossier "El año de Ricardo". Centro Dramático Nacional. CDN. Disponible en: <[http://cdn.mcu.es/pdf/cdn0708\\_7.pdf](http://cdn.mcu.es/pdf/cdn0708_7.pdf)>.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro, 7letras, 2008.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío*. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo. Barcelona: Anagrama, 2003.
- LOOMIS, Catherine (ed.). William Shakespeare: A Documentary Volume, Vol. 263. En: *Dictionary of Literary Biography*. Detroit: Gale, 2002.
- LOONEY, J. Thomas. *Shakespeare Identified in Edward de Vere, Seventeenth Earl of Oxford*. London: Cecil Palmer, 1920.
- LOTMAN, Yuri M. El arte como lenguaje. p.17-46. En: *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1982.
- LYNCH, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1987.
- MACHADO, Antonio. Proverbios y cantares. En: *Poesías completas*. Manuel Alvar (editor). Madrid: Espasa-Calpe, 2001. (1ª ed.: 1917)
- MACKINTOSH, Iain. *La arquitectura, el actor y el público*. Madrid: Arco Libros, 2000.
- MACLEISH, Kenneth; UNWIN, Stephen. *Guía de las obras dramáticas de Shakespeare*. Barcelona: Alba, 2000.
- MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1989.
- MAHFUZ, Edson. Entre o espetáculo e o ofício. En: *Revista AU – Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo, n.178, jan. 2009.

MCLUHAN, Marshall. La televisión: el gigante tímido. p.315-341. En: *Comprender los medios de comunicación*. Las extensiones del ser humano. Barcelona: Paidós, 1996.

MELENDRES, Jaume. Espejos Puigserver. p.291-301. En: GRAELLS, Guillem-Jordi; HORMIGÓN, Juan Antonio (editores). *Fabià Puigserver: hombre de teatro* – Escritos de Fabià Puigserver. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1993. Serie Teoría y Práctica del Teatro, nº6. p.292-293.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 1975.

MOLINA, Víctor Escobar. ¿Pensar lo efímero? p.15-21. En: ROQUETA MATIAS, Santiago; FORT MIR, Josep M. *Arquitectura, art i espai efímer*. Barcelona: Edicions UPC, 1999.

MONTANER, Josep María. *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

\_\_\_\_\_. *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

MONTERO, Rosa. Political Transition and Cultural Democracy: Coping with the Speed of Change. En: *Spanish Cultural Studies: An Introduction*. Helem Graham, Jo Labanyi (ed.). Oxford: Oxford University Press, 1995.

MORENO HERNÁNDEZ, Antonio. *Julio César: Textos, Contextos y Recepción*. De la Roma Clásica al Mundo Actual. Madrid: UNED- Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2010.

MUKAROVSKY, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.

MUMFORD, Lewis. *Técnica y civilización*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

MUNTAÑOLA THORNBERG, Josep. Apuntes sobre la noción de lugar. En: *La arquitectura como lugar*. Barcelona: Quaderns d'Arquitectura, Edicions UPC, 1996.

\_\_\_\_\_. *Topogénesis*. Fundamentos de una nueva arquitectura. Barcelona: Edicions UPC, 2000.

NELLO, Francesc. El hombre de L'Oliba y de GTI. p.124-127. En: *Fabià Puigserver*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1993. Serie Teoría y Práctica del Teatro, nº6.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia*– ou Helenismo e pessimismo. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

NIEVA, Francisco. *Tratado de escenografía*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2000. (Ensayos y Manuales RESAD).

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Existence, Space and Architecture*. London: Praeger Publishers, 1971. (*Existencia, Espacio y Arquitectura*. Nuevos caminos de la arquitectura. Barcelona: Blume, 1975.)

\_\_\_\_\_. *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*. Milano: Electa, 1986.

\_\_\_\_\_. *Intenciones en Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

ODDEY, Alison; WHITE, Christine. As potencialidades do espaço: teoria e prática da cenografia e da encenação. p.144-157. En: LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro, 7letras, 2008.

OGBURN JR., Charlton. *The Mysterious William Shakespeare: The Man Behind the Mask*. New York: Dodd, Mead & Co., 1984.

OLIVA, César; TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 1990.

OLIVA, César. *La última escena* (teatro español de 1975 a nuestros días). Madrid: Cátedra, 2004.

OLIVA, Salvador. Pròleg. p.5-10. En: SHAKESPEARE, William. *Ricard III*. Trad. Salvador Oliva. Barcelona: Vicens-Vives, 1989.

\_\_\_\_\_. *Introducción a Shakespeare*. Barcelona: Ediciones Península, 2001.

OROZCO, Del CDG al TNC: evolució del teatre institucional a la ciutat de Barcelona. En: AAVV. *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani*. De la transició a l'actualitat. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1-3 juny 2005.

OSTROWER, FAYGA. *Os caminhos da arte*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1986.

PANIKKAR, Raimon. L'espai sagrat és l'espai real. En: CRIPPA, Maria Antonietta; NONELL, Juan Bassegoda (org.). *Gaudí, espais sagrats*. Barcelona: Lunwerg, 2002.

PANOFKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 1973.

PAPA, Velia. Spazio trovato, spazio trasformato: l'organizzazione dei luoghi di teatro. p.43-50. En: BIGNAMI, Paola, AZZARONI, Giovanni. *Gli oggetti nello spazio del teatro – Spazi del teatro, idee e luoghi di spettacolo e Il teatro degli oggetti, gli oggetti del teatro*. Roma: Bulzoni, 1997.

PAVIS, Patrice. Producció i recepció en el teatre: la concretització del text dramàtic i espectacular. En: *Estudis escènics*: quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Barcelona: Edicions 62, 1983- n.26, gener 1983, p.7-60.

\_\_\_\_\_. *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana: Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, 1994.

\_\_\_\_\_. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ed. Paidós, 1998. (*Dicionário do teatro*. São Paulo: Perspectiva: 2003.)

\_\_\_\_\_. *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago: Arcis, 1998.

\_\_\_\_\_. *El análisis de los espectáculos*. Teatro, mimo, danza, cine. Barcelona: Paidós, 2000.

\_\_\_\_\_. *La mise en scène contemporaine: origines, tendances, perspectives*. Paris: Armand Colin, 2007.

PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo. *TNB: historia d'una imposició*. Barcelona: Institut del Teatre, 1990.

PÉREZ LUNA, Verónica. La teatralidad esparcida en el espacio. p.34-38. En: INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO. *El espacio escénico. Cuadernos de Picadero*. Cuadernos nº 4. Buenos Aires: Inteatro Editorial, diciembre 2004.

PERICOT, Iago. El teatre sota control. p.123-140. En: FOGUET, Francesc; MARTORELL, Pep (coord.). *L'escena del futur, Memòria de les arts escèniques als Països Catalans 1975-2005*. Argumenta. Barcelona: El Cep i la Nansa, 2006.

PIÑÓN, Helio. *Arquitectura de las neovanguardias*. Madrid: Gustavo Gili, 1989. (Arquitectura Con Textos).

PISCATOR, Erwin. *El teatro político y otros materiales*. Hondarribia: Hiru, 2001.

PRICE, Diana. *Unorthodox Biography: New Evidence of An Authorship Problem*. Westport, Ct: Greenwood, 2001.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, Brasília: CNPq, 1987.

POTTER, Lois. *Othello: Shakespeare in performance*. Manchester: Manchester University Press., 2002.

PUEBLA PONS, Joan. *Neovanguardias y representación arquitectónica: la expresión innovadora del proyecto contemporáneo*. Barcelona: Edicions UPC, 2002.

PUIGSERVER, Fabià. Els escenaris de fora. Un teatre laboratori a Opole (Polònia). p.47-48. En: *Serra d'Or*. Barcelona, Any IV, Segona època, Núm. 10 (Octubre 1962).

PUJANTE, Ángel-Luis; CAMPILLO, Laura (eds). *Shakespeare en España*. Textos 1764-1916. Murcia: Editorial Universidad de Granada, Editorial de la Universidad de Murcia, 2007.

PUJOL, Dídac. *Traduir Shakespeare*. Les reflexions dels traductors catalans. Lleida: Punctum & Trilcat, 2007.

QUESADA, Fernando. *La caja mágica: cuerpo y escena*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004. Arquithesis, 17.

RAGUÉ-ARIAS, María-José. *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel Literatura y Crítica, 1996.

\_\_\_\_\_. *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2000.

RAMON GRAELLS, Antoni (ed). *El lloc del teatre*. Ciutat, arquitectura i espai escènic. Barcelona, Edicions UPC, 1997. Aula d'Arquitectura, 13.

\_\_\_\_\_, Espai escènic, arquitectura. p.105-112. En: ROQUETA MATIAS, Santiago; FORT MIR, Josep M. *Arquitectura, art i espai efímer*. Barcelona: Edicions UPC, 1999.

\_\_\_\_\_. El lloc del teatre: Barcelona fi de segle. p.559-579. En: *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani*. De la transició a l'actualitat. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1-3 juny 2005.

\_\_\_\_\_; ALOY, Guillem; OLAIZOLA Ekain (editores). *Arxiu d'arquitectura teatral*. Recull de publicaciones 2008-2011. Barcelona: ETSAB-UPC, Ayuntamiento de Barcelona, Institut del Teatre, 2011.

\_\_\_\_\_; ALOY, Guillem; ALCÁZAR, Iván (Observatori de Teatres en Risc). Dossier: L'escena catalana: balanç d'una dècada (2000-2010). Apunts entorn l'arquitectura teatral a Catalunya: 2000-2010. p.115-125. En: *Estudis Escènics-Quaderns de l'Institut del Teatre*, n.38. Barcelona: Diputació de Barcelona-Institut del Teatre, 2011.

\_\_\_\_\_. Los teatros de los ateneos, renovación y sociabilidad. En: *Barcelona Metròpolis*. Revista de Información y Pensamiento Urbanos. Barcelona: Abril-junio 2011. Disponible en: <<http://w2.bcn.cat/bcnmetropolis/arxiu/es/page03d3.html?id=22&ui=515>>.

\_\_\_\_\_. Mapas teatrales, tejido urbano y social. El teatro en la ciudad. En: *Barcelona Metròpolis*. Revista de Información y Pensamiento Urbanos. Barcelona: Verano (julio – septiembre 2011). Disponible en: <<http://w2.bcn.cat/bcnmetropolis/arxiu/es/page6f12.html?id=23&ui=561&prevNode=33&tagId=280>>.

\_\_\_\_\_. El deambular barcelonés del teatro. El teatro en la ciudad. En: *Barcelona Metròpolis*. Revista de Información y Pensamiento Urbanos. Barcelona: Verano (julio – septiembre 2011). Disponible en: <<http://w2.bcn.cat/bcnmetropolis/arxiu/es/page6f12.html?id=23&ui=561&prevNode=33&tagId=280>>. Consultado en: Diciembre 2011.

REIS, Carlos. *Técnicas de análise textual*. Introdução à leitura crítica do texto literário. Coimbra: Almedina, 1981.

RIBES TRAYER, Purificación. Introducción. p.7-62. SHAKESPEARE, William. *Romeo y Julieta*. Madrid: Cátedra, 1997.

RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión. *De la poética a la teoría de la literatura (una introducción)*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2005.

RODRIGO ADRADOS, Francisco. *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid: Alianza Universidad Textos, 1983.

RODRIGUES, Cristiano Cesarino. *O espaço do jogo. Espaço cênico teatro contemporâneo*. Belo Horizonte: NPGAU, Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. (Tesis de Máster).

ROJO, Sara. *Tránsitos y desplazamientos teatrales: de América Latina a Italia*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2002.

ROQUETA MATIAS, Santiago; FORT MIR, Josep M. *Arquitectura, art i espai efímer*. Barcelona: Edicions UPC, 1999.

ROSENFELD, Anatol. Shakespeare e o pensamento renascentista. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSENFELD, Denis L. (org). *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ROVIRA, Bru. Los que están... Fabià Puigserver. Un teatro austero. p.12-14. En: ABELLAN, Joan (Coord.). El Teatre Lliure cumple diez años. En: *Cuadernos El Público*, n.10. Madrid: Ministerio de Cultura, Centro de Documentación Teatral del Instituto de las Artes Escénicas y de la Música, enero 1986.

RUFFINI, Franco. *Semiotica del testo: l'esempio teatro*. Roma: Bulzoni, 1978.

RUZZA, Luca; TANCREDI, Maurizio. *Storie degli spazi teatrali*. Roma: EUROMA Editrice Universitaria, 1987.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. Coleção Leitura e Crítica.

SÁNCHEZ, José Antonio. *La escena moderna*. Manifiestos y textos de teatro de la época de vanguardias. Madrid: Ediciones Akal, 1999.

\_\_\_\_\_. *Dramaturgies de la imatge*. Cuenca: Edicions de la Universitat de Castella-La Mancha, 2002.

\_\_\_\_\_. Gènesis i contexte de la creació escènica contemporània en Espanya. p.15-33. En: ARTEA *Artes de la escena y de la acció en Espanya: 1978-2002*. José Antonio Sánchez (dir.). Cuenca: Edicions de la Universitat de Castella-la Mancha, 2006.

SANDERSON, John Douglas. *La representabilitat del text shakespeariano en espanyol: Figuras de dicció con caràcter iteratiu en Ricardo III*. Alicante: Departament de Filologia anglesa, Universitat de Alicante, 2000. (Tesis de Doctorat).

SANTAMARIA, Núria. Buscant la pedra filosofal: entre la institucionalització i el mercat teatrals. p.23-46. En: FOGUET, Francesc; MARTORELL, Pep (coord.). *L'escena del futur*. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005). Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, 2006. Argumenta.

SAUMELL VERGÉS, Mercè. *Teatre contemporani de dramaturgia visual a Catalunya: 1960-1992*. Aportacions formals, connexions amb el panorama internacional: Els Joglars, Els Comediants i la Fura dels Baus. Barcelona: Departament Filologia espanyola, Universitat de Barcelona, 2001. (Tesis de Doctorat).

\_\_\_\_\_. El mim a Catalunya: una escola pròpia? p.357-366. En: AAVV. *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani*. De la transició a l'actualitat. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1-3 juny 2005.

\_\_\_\_\_. Els grups o l'altre teatre català. p.103-122. En: FOGUET, Francesc; MARTORELL, Pep (coord.). *L'escena del futur*. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005). Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, 2006. Argumenta.

\_\_\_\_\_. *El teatre contemporani*. Barcelona: Editorial UOC, 2007.

SCOTT, Geoffrey. *L'architettura dell'umanesimo*. Bari: Laterza, 1939.

SELDEN, Samuel. *La escena en acción*. Buenos Aires: Eudeba, 1972.

SERRANO RIPOLL, A. *Bibliografía shakespeariana en España: crítica y traducción*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1983.

SHAKESPEARE, William. *Titus Andronicus*. The RSC Shakespeare. *William Shakespeare Complete Works*. Edited by: Jonathan Bate and Eric Rasmussen. London: Macmillan, 2007.

\_\_\_\_\_. *Titus Andronicus*. Trad. Josep M. de Sagarra. Edició revisada per Jaume Costa i Andreu Rossinyol. Barcelona: Institut del Teatre/ Bruguera, 1982.

\_\_\_\_\_. *Romeo and Juliet*. In: The RSC Shakespeare. *William Shakespeare Complete Works*. Edited by: Jonathan Bate and Eric Rasmussen. London: Macmillan, 2007.

\_\_\_\_\_. *Romeu i Julieta*. Trad. Josep Maria de Sagarra. Barcelona: Institut del Teatre, 1994.

\_\_\_\_\_. *Romeu i Julieta*. En: *Tragèdies*. Trad. Salvador Oliva. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2003.

\_\_\_\_\_. *Romeu i Julieta*. Trad. Miquel Desclot. Barcelona: Fundació Teatre Lliure-Teatre Públic de Barcelona, 2003.

\_\_\_\_\_. *Hamlet, prince of Denmark*. In: The RSC Shakespeare. *William Shakespeare Complete Works*. Edited by: Jonathan Bate and Eric Rasmussen. London: Macmillan, 2007.

\_\_\_\_\_. *As you like it*. In: The RSC Shakespeare. *William Shakespeare Complete Works*. Edited by: Jonathan Bate and Eric Rasmussen. London: Macmillan, 2007.

\_\_\_\_\_. *Al vostre gust*. Trad. Josep M. de Sagarra. Edició revisada: Jaume Costa i Andreu Rossinyol. Barcelona: Institut del Teatre/ Bruguera, 1983.

\_\_\_\_\_. *Al vostre gust*. Trad. i pròleg: Salvador Oliva. Barcelona: Edicions Vicens Vives, 1984.

\_\_\_\_\_. *Julius Caesar*. In: The RSC Shakespeare. *William Shakespeare Complete Works*. Edited by: Jonathan Bate and Eric Rasmussen. London: Macmillan, 2007.

\_\_\_\_\_. *Juli Cèsar*. En: *Tragèdies romanes*. Trad. i pròleg: Salvador Oliva. Barcelona: Destino, 2006.



- \_\_\_\_\_. *The Tragedy of King Richard the Third*. In: The RSC Shakespeare. *William Shakespeare Complete Works*. Edited by: Jonathan Bate and Eric Rasmussen. London: Macmillan, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Ricard III*. Trad., pròleg, notes: Salvador Oliva. Barcelona: Vicens-Vives/ TV3 Televisió Catalunya, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Othello, the moor of Venice*. In: The RSC Shakespeare. *William Shakespeare Complete Works*. Edited by: Jonathan Bate and Eric Rasmussen. London: Macmillan, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Otel.lo*. Trad. Miquel Desclot. Barcelona: Fundació Teatre Lliure-Teatre Públic de Barcelona, 2006.
- SHAPIRO, James. *1599: Un año en la vida de William Shakespeare*. Madrid: Siruela, 2007.
- SHAKESPEARE'S GLOBE. *Shakespeare's Globe Exhibition*. London, 2001.
- SHAW, William P. *Text, Performance and Perspective: Peter Brook's Landmark Production of Titus Andronicus 1955*. *Theatre History Studies* 10, 1990.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Diferencias*. Topografía de la arquitectura contemporánea. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana, 2003.
- SPERLING, David Moreno. *Espaço e evento: considerações críticas sobre a arquitetura contemporânea*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo: 2008. (Tesis de Doctorado).
- STANISLAVSKI, Konstantín. *Manual del actor*. México: Diana, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Cómo se prepara un actor*. Cuba: Arte y Literatura, 1982.
- STREHLER, Giorgio. *Inscenare Shakespeare*. Roma: Bulzoni Editore, 1992.
- SUBIRATS, Eduardo. *La linterna mágica*. Madrid: Siruela, 1997.
- SURGERS, Anne. *Escenografías del teatro occidental*. Buenos Aires: Ediciones del Sur, 2005.
- SVOBODA, Josef. (A cura di: Elena de Angeli). *I segreti dello spazio teatrale*. Milano: Ubulibri, 1997.
- TAFURI, Manfredo. *La esfera y el laberinto*. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.
- Taula Rodona: "Fem cruixir l'espai" (report). p.675-683. En: AAVV. *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani. De la transició a l'actualitat*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1-3 juny 2005.
- TEATRE LLIURE. Manifest fundacional del Teatre Lliure (1976). p.16-21. En: FUNDACIÓ TEATRE LLIURE-TEATRE PÚBLIC DE BARCELONA. Guillem-Jordi Graells (a cura de). *Teatre Lliure 1976-2006*. Barcelona: Fundació Teatre Lliure - Teatre Públic de Barcelona, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Juli Cèsar*. Documento PDF, 2002. Disponible en: <<http://anterior.teatrelliure.com/document/temp0405/dossier%20juli%20cesar%20cat.pdf>>.
- \_\_\_\_\_. *Ricard 3r*. Fitxa Pedagògica, 2005. Disponible en: <[http://anterior.teatrelliure.com/cat/serveiedu/temp0506/Ricard3r\\_FP.pdf](http://anterior.teatrelliure.com/cat/serveiedu/temp0506/Ricard3r_FP.pdf)>.
- \_\_\_\_\_. *Otel.lo*. Fitxa Pedagògica, 2006. Disponible en: <[http://anterior.teatrelliure.com/cat/serveiedu/temp0607/otello\\_FP.pdf](http://anterior.teatrelliure.com/cat/serveiedu/temp0607/otello_FP.pdf)>.
- TEDESCHI, Enrico. *Teoría de la arquitectura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1962.
- TODD, Andrew; LECAT, Jean-Guy. *El círculo abierto*. Los entornos teatrales de Peter Brook. Barcelona: Alba Editorial, 2003.
- TORO, Fernando. *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna, 1990.
- TORRIJOS, Fernando. El espacio como producto de consumo estético. p.20-35. En: FERNÁNDEZ ARENAS, José (coord.). *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1988.

TREZZINI, Lamberto. Percorsi del teatro. p.35-42. En: BIGNAMI, Paola, AZZARONI, Giovanni. *Gli oggetti nello spazio del teatro: Spazi del teatro, idee e luoghi di spettacolo e Il teatro degli oggetti, gli oggetti del teatro*. Roma: Bulzoni, 1997.

TSCHUMI, Bernard. *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial, 1999.

\_\_\_\_\_.; CHENG, Irene (eds.). *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*. New York: Monacelli/ Columbia Books of Architecture, 2003.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.

UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/ Universidad de Murcia, 1989.

\_\_\_\_\_. *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1996. Serie Teoría y Práctica del Teatro, nº12.

\_\_\_\_\_. *Espaço e teatro*. En: Grupo Tempo. Disponible en: <[http://www.grupotempo.com.br/tex\\_ubersfeld.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_ubersfeld.html)>.

UNION DES THÉÂTRES DE L'EUROPE. Guillem-Jordi Graells, Giorgio Ursini Ursic (rédacteurs). *Fabià Puigserver, Scénographe*. Florence: Press 80, 1995.

URSSI, Nelson José. *A linguagem cenográfica*. São Paulo: Departamento Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2006. (Tesis de máster).

USCATESCU, George. *Teatro occidental contemporáneo*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1968.

VALENTINI, Valentina. *Després del Teatre Modern*. Barcelona: Institut del Teatre, 1991.

VALVERDE, José María. La conciencia del lenguaje. p.291-307. En: *Vida y muerte de las ideas. Pequeña historia del pensamiento occidental*. Barcelona: Ariel, 1999.

VAN DE VEN, Cornelis. *El espacio en arquitectura*. La evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos. Madrid: Cátedra, 1977.

VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

VIDAL EGEA, Ana. *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*. Departamento Literatura Española y Teoría de la Literatura, Facultad de Filología, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 2010. (Tesis de doctorado). Disponible en: <[dialnet.unirioja.es/descarga/tesis/22624.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/tesis/22624.pdf)>.

VILA, Santiago. *La escenografía*. Cine y arquitectura. Madrid: Cátedra, 1997.

VIRILIO, Paul. *O Espaço crítico*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosas & Naify, 2002.

WORRINGER, Wilhelm. *La esencia del estilo gótico*. Buenos Aires: Ed. Revista de Occidente Argentina, 1942.

YTAK. *Lluís Pasqual*. Camí de teatre. Barcelona: Alter Pirene, 1993. Col.lecció Escena.

ZARAGOZA, Georges. *El espacio en el teatro romántico europeo*. Ensayo de dramaturgia comparada. Lleida: Pagès Editors, 2003.

ZEVI, Bruno. *Architecture as space*. En: *Encyclopedia of World Art*. New York: Mc Graw Hill, 1957.

\_\_\_\_\_. *Architecture in nuce* (Una definición de arquitectura). Trad. Rafael Moneo. Madrid: Ed. Aguilar, 1969.

\_\_\_\_\_. *Saber ver la arquitectura*. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ZOLA, Émile. *El naturalismo en el teatro*. Madrid: Moderna, 1969.

## Notas de prensa:

ABCDeSevilla. El Lliure trae al Central el clásico 'Ricardo III' ambientado en una familia mafiosa. 15/12/2005. Disponible en: <[http://www.abcdesevilla.es/hemeroteca/historico-15-12-2005/sevilla/Sevilla/el-lliure-trae-al-central-el-clasico-ricardo-iii-ambientado-en-una-familia-mafiosa\\_1013003338194.html](http://www.abcdesevilla.es/hemeroteca/historico-15-12-2005/sevilla/Sevilla/el-lliure-trae-al-central-el-clasico-ricardo-iii-ambientado-en-una-familia-mafiosa_1013003338194.html)>.

BARRENA, Begoña. La epopeya del Teatre Lliure en un documental. En: *El País*/ Catalunya. Barcelona: 23 octubre 2013. Disponible en: <[http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/10/23/catalunya/1382528497\\_153606.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/10/23/catalunya/1382528497_153606.html)>.

BELEN GINART, El Lliure presenta una versión contemporánea de 'Romeo y Julieta'. Josep Maria Mestres dirige el montaje que protagonizan Marta Marco y Quim Gutiérrez. En: *El país*. Barcelona, 17/03/2003. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/2003/03/17/catalunya/1047866851\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2003/03/17/catalunya/1047866851_850215.html)>.

BENACH, Joan-Anton. Entre el celofán y el galimatías. En: *LA VANGUARDIA*. Barcelona: marzo 2003. Disponible en: <<http://teatroenmiami.net/2000/2011/2003/marzo/4/es-bcn-romeoyjulieta.htm>>.

\_\_\_\_\_. Un Otel original pero distante. p.56. En: *LA VANGUARDIA*. 17 de septiembre de 2006. Disponible en: <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2006/09/17/pagina-56/51428543/pdf.html?search=otelo>>.

BURGUET I ARDIACA, Francesc. Un buen Shakespeare del Lliure. En: *El País*/ Cataluña. Barcelona: 15 diciembre 1984. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/1984/12/15/radiotv/471913201\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1984/12/15/radiotv/471913201_850215.html)>.

DE FRANCISCO, Itziar. Los amantes vuelven al balcón. Josep Maria Mestres estrena Romeo y Julieta el 19 de marzo en el Teatro Lliure. En: *El Cultural*. 13/03/2003. Disponible en: <[http://www.elcultural.es/version\\_papel/TEATRO/6633/Los\\_amantes\\_vuelven\\_al\\_balcon](http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/6633/Los_amantes_vuelven_al_balcon)>.

DEL BARRIO, Ana. La tasa de mujeres inmigrantes asesinadas es seis veces mayor que la de las españolas. En: *El mundo.es*. 23/11/2007. Disponible en: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2007/11/23/espana/1195819907.html>>.

DÍAZ SANDE, José Ramón. European House, Otel y Ricardo III de William Shakespeare leídos por el Teatre Lliure de Barcelona. Ricardo 3º: fruto del ambiente más que de la genética. En: *Madrid Teatre*. 2007. Disponible en: <<http://www.madridteatro.eu/teatr/entrevistas/2007/entrevista179.htm>>.

FIGUERES, David. L'*Otel'lo* de Carlota Subirós. En: Més Vilaweb. Dijous, 28 de setembre de 2006. Disponible en: <<http://blocs.mesvilaweb.cat/node/view/id/26673>>.

HARO TECGLEN, Eduardo. Un homenaje a Shakespeare. Teatro/ "Al Vostre Gust". En: *El País*. 18 marzo 1986. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/1986/03/18/cultura/511484413\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1986/03/18/cultura/511484413_850215.html)>.

HEVIA, Elena. Simpatia per Shakespeare. En: *El Periódico de Catalunya*. Barcelona, 23/10/2005. p.69. Disponible en: <<http://hemerotecadigital.institutdelteatre.cat/jspui/bitstream/65324/13994/1/20051023MAE-PER-I.pdf>>.

LA VANGUARDIA. Àlex Rigola repone en el Lliure 'Juli Cèsar' y 'Santa Joana dels escorxadors'. En: Sección: Cultura. 23/12/2004. p.46. Disponible en: <<http://hemeroteca.cdmae.cat/jspui/bitstream/65324/5904/1/20041223MAE-VAN-I.pdf>>.

LEY, Pablo. Entre la brillantez y el descalabro. Teatro- Juli Cèsar. En: *El País*, 23 noviembre 2002. p.9. Disponible en: <<http://anterior.teatrelliure.com/document/temp0405/dossier%20juli%20cesar%20cat.pdf>>.

LLAVINA, Jordi. Vuelve Rigola. En: *La Vanguardia*, 27 noviembre 2002. p.6. Disponible en: <<http://anterior.teatrelliure.com/document/temp0405/dossier%20juli%20cesar%20cat.pdf>>.

LÓPEZ MOZO, Jerónimo. *Otel*o, Viaje al corazón de las tinieblas. En: *Madrid Teatro*, 2007. Disponible en: <<http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/2007/teatro231.htm>>.

MADARIAGA, Iolanda G. [Teatro] Juli Cèsar. Un espectáculo importante. En: *El mundo*. 23 noviembre 2002. Disponible en: <<http://anterior.teatrelliure.com/document/temp0405/dossier%20juli%20cesar%20cat.pdf>>.

MASSIP, Francesc. No a la guerra! En: *Avui*. Barcelona, 21/03/2003. p.62. Disponible en: <<http://www.traces.uab.es/tracesbd/avui/av01078.pdf>>.

MOLINA, Margot. Teatre Lliure ofrece en el Central un 'Ricardo III' que recrea las mafias. En: *El País*. Sevilla, 15 diciembre 2005. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/2005/12/15/andalucia/1134602554\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/12/15/andalucia/1134602554_850215.html)>.

MONEDERO, Marta. La màfia de 'Richard 3r'. p.47. En: *Avui*. Barcelona, 22 d'octubre del 2005. Disponible en: <<http://hemeroteca.cdmae.cat/jspui/bitstream/65324/4922/1/20051022MAE-AVU-I.pdf>>.

OLIVARES, Juan Carlos. Rigola vincitur. Juli Cèsar. En: *Avui*. Teatre. Barcelona, 23 novembre 2002. Disponible en: <<http://anterior.teatrelliure.com/document/temp0405/dossier%20juli%20cesar%20cat.pdf>>.

ONEGA JAEN, Susana. *Romeo and Juliet* y "the problem comedies". p.29–38. En: *Cuadernos de Investigación Filológica*, Nº 7, Universidad de La Rioja: 1981. p.29. Disponible en: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=68920>>.

ORDÓÑEZ, Marcos. Otro regalo: 'Romeu i Julieta', en el Lliure. En: *El País*. 29/03/2003. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/2003/03/29/babelia/1048896375\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2003/03/29/babelia/1048896375_850215.html)>.

\_\_\_\_\_. Dos cabalgan juntos. En: *El País*. 21/10/2006. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/2006/10/21/babelia/1161385578\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/10/21/babelia/1161385578_850215.html)>.

PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo. El provocador *Ricardo III* del Lliure se presenta en Almagro. En: *El Periódico de Catalunya*. Teatro I Estreno. Barcelona, 28 de junio de 2005. p.70. Disponible en: <[http://archivo.elperiodico.com/ed/20050628/pag\\_070.html](http://archivo.elperiodico.com/ed/20050628/pag_070.html)>.

PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo. Seductor i assassí. p.24. En: *El Periódico*. 04 de noviembre de 2005. Disponible: <<http://hemeroteca.cmae.cat/jspui/bitstream/65324/10945/1/20051104MAE-PER-VII.pdf>>.

SAGARRA, Joan. Lluís Pasqual prepara montajes teatrales en Madrid, Barcelona y París. En: *El País*, 17 agosto 1983. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/1983/08/17/cultura/429919205\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1983/08/17/cultura/429919205_850215.html)>.

\_\_\_\_\_. Aquell Grec del 76. En: *El País*. Jueves, 28 de junio de 2001. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/2001/06/28/catalunya/993690443\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/06/28/catalunya/993690443_850215.html)>.

SANZ, J. Carlos. El montaje de Alex Rigola se representó del 3 al 6 de julio en el Claustro de Dominicos de Almagro. Con *Ricardo III*, Lliure ofrece un Shakespeare de corte mafioso. En: *La Comarca de Puertollano*. 08/07/2005. Disponible en: <[http://www.lacomarcadepuertollano.com/diario/noticia/2005\\_07\\_08/3](http://www.lacomarcadepuertollano.com/diario/noticia/2005_07_08/3)>.

SOTORRA, Andreu. Juli Cèsar, Teatre Lliure, 2002-2003. En: *Clip de Teatre*. Disponible en: <<http://www.andreusotorra.com/teatre/clipdeteatre/liuregracia1.html>>.

\_\_\_\_\_. Romeu i Julieta, Teatre Lliure, 2003. En: *Clip de Teatre*. Disponible en: <<http://www.andreusotorra.com/teatre/clipdeteatre/liurefpuigserver1.html>>.

\_\_\_\_\_. Ricard 3r, Teatre Lliure, 2005. En: *Clip de Teatre*. Disponible en: <<http://www.andreusotorra.com/teatre/clipdeteatre/liurefpuigserver2.html>>.

\_\_\_\_\_. *Otel.lo*, Teatre Lliure, 2006. En: *Clip de Teatre*. Disponible en: <<http://www.andreusotorra.com/teatre/clipdeteatre/liurefpuigserver3.html>>.

SUÁREZ ÁLAMO, Victoriano. 'Julio César', despiadada crítica al poder. En: *Canarias7.es*. Las Palmas de Gran Canaria, 09/09/2013. Disponible en: <<http://www.canarias7.es/articulo.cfm?id=311063>>.

X.X. Espectáculos. Teatre Lliure: "Titus Andronic" de Shakespeare. En: *LA VANGUARDIA*. Barcelona: martes, 06 de diciembre de 1977. p.55. Disponible en: <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1977/12/06/pagina-55/33792136/pdf.html>>.

### **Páginas web:**

Teatre Lliure. <<http://www.teatrelliure.com>>

Els Joglars. *La torna*. Disponible en: <[http://www.elsjoglars.com/produccion.php?idPag=latorna\\_cas](http://www.elsjoglars.com/produccion.php?idPag=latorna_cas)>

Shakespeare en España. En el marco de su recepción europea. <<http://www.um.es/shakespeare/proyecto.php>>

Festival Shakespeare. <<http://davpincod.wix.com/festivalshakespeare>>

TV3 Catalunya. <<http://www.tv3.cat/escena/obres/obr109320876.htm>>

### **Programas de mano:**

TEATRE LLIURE. *Titus Andrònic*. Programa de má. De: William Shakespeare. Dir.: Fabià Puigserver. Barcelona: Teatre Lliure, 1977.

TEATRE LLIURE. *Al vostre gust*. Programa de má. De: William Shakespeare. Dir.: Lluís Pasqual. Barcelona: Teatre Lliure, Temporada 1983-1984. s/p.

TEATRE LLIURE. *Juli Cèsar*. Programa de má. De: William Shakespeare. Dir.: Àlex Rigola. Barcelona: Teatre Lliure, Temporada 2002-2003.

TEATRE LLIURE. *Romeu i Julieta*. Programa de má. De: William Shakespeare. Dir.: Josep Maria Mestres. Barcelona: Teatre Lliure, Temporada 2002-2003.

TEATRE LLIURE. *Ricard 3r*. Programa de má. De: William Shakespeare. Dir.: Àlex Rigola. Barcelona: Teatre Lliure, Temporada 2005-2006.

TEATRE LLIURE. *Otel·lo*. Programa de má. De: William Shakespeare. Dir.: Carlota Subirós. Barcelona: Teatre Lliure, Temporada 2006-2007.

### Exposiciones:

Museo Reina Sofía. Exposición: *La Europa de la distopía. Arte después de la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Sala 401, marzo 2013.

MAE. Exposición *Fabià Puigserver, teatre d'art en llibertat*. Museu de les Arts Escèniques, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona. 01 diciembre 2011 - 30 junio 2012. Sala de Exposiciones del Institut del Teatre. Barcelona.

### Películas y documentales:

*Anonymous*. Dir. Roland Emmerich. Reino Unido, Columbia Pictures, 2011. 130 min.

*As you like it* (William Shakespeare). Dir. Kenneth Branagh. Reino Unido, HBO Films, 2006. 127 min.

*Bowling for Columbine*. Dir. y protagonizada: Michael Moore. Estados Unidos, Region 4, 2002. 120 min. (Oscar documental)

*Dead Poets Society*. Dir. Peter Weir. Estados Unidos: Touchstone Pictures, Silver Screen Partners IV, 1989.

*Elephant*. Dir. y guión: Gus Van Sant. Estados Unidos, Meno Film Company / Blue Relief, 2003. 81 min.

*Fabià Puigserver, ànima de teatre*. Dir. Joan Úbeda. Catalunya, TV3, 2006. (Documental).

*Julius Caesar* (William Shakespeare). Dir. David Bradley. Estados Unidos, Brandon Films Inc., 1950. 106 min.

*Julius Caesar* (William Shakespeare). Dir. Joseph L. Mankiewicz. Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer, 1953. 120 min.

*Julius Caesar* (William Shakespeare). Dir. Stuart Burge. Reino Unido, 1970.

*Looking for Richard* (basado *Richard III*, William Shakespeare). Dir. y protagonizada: Al Pacino. Estados Unidos, Twentieth Century Fox, 1996. 112 min.

MANUAL i TELEVISIÓ DE CATALUNYA. *La història d'un Teatre Lliure*. Estrenat el 26 octubre 2013. Documental televisivo. 56'37". Disponible en: <<http://www.tv3.cat/videos/4730132/La-historia-dun-teatre-lliure>>.

*The Tragedy of Othello: The Moor of Venice* (William Shakespeare). Dir. Orson Welles. Marruecos/Italia, Mercury Productions Inc./Les Films Marceau, 1952.

*Othello* (William Shakespeare). Dir. Stuart Burge. Reino Unido, British Home Entertainment, 1965. 159 min.

*Otello* (Giuseppe Verdi; William Shakespeare). Dir. Franco Zeffirelli. Italia, Cannon Films, 1986. 122 min.

*Othello* (William Shakespeare). Dir. Oliver Parker. Estados Unidos/ Reino Unido, Castle Rock Entertainment, 1995. 123 min.

*Richard III* (William Shakespeare). Dir. y protagonizada: Laurence Olivier. Reino Unido, London Films, 1955. 161 min.

*Richard III* (William Shakespeare). Dir. Richard Loncraine. Reino Unido, Bayly/Paré Productions, 1995. 104 min.

*Romeo and Juliet* (William Shakespeare). Dir. George Cukor. Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1936. 125 min.

*Romeo and Juliet* (William Shakespeare). Dir. Renato Castellani. Italia/ Reino Unido, Rank Organisation, 1954. 138 min.

*Romeo and Juliet* (William Shakespeare). Dir. Franco Zeffirelli. Italia/ Reino Unido, Dino de Laurentiis, 1968. 138 min.

*Romeo + Juliet* (William Shakespeare). Dir. Baz Luhrmann. Estados Unidos, 20th Century Fox, 1996. 120 min.

*Romeo & Juliet* (William Shakespeare). Dir. Carlo Carlei. Reino Unido/ Italia/ Suiza, Amber Entertainment/ Echo Lake Productions/ Indiana Production Company/ Swarovski Entertainment, 2013.

*Titus* (William Shakespeare). Dir. Julie Taymor. Italia/ Estados Unidos/ Reino Unido, Overseas Filmgroup/ Clear Blue Sky Productions, 1999. 162 min.